

# *Museum*

Vol XXII, n° 3/4, 1969

## **Public attitudes toward modern art**

**Attitudes du public à l'égard  
de l'art moderne**

# MUSEUM

MUSEUM, successor to *Museion*, is published by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization in Paris. MUSEUM serves as a quarterly survey of activities and a means of research in the field of museography. Opinions expressed by individual contributors are not necessarily those of Unesco.

MUSEUM, qui a succédé à *Museion*, est publié à Paris par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. MUSEUM, revue trimestrielle, est à la fois un périodique d'information et un instrument de recherche dans le domaine de la muséographie. Les opinions exprimées par les auteurs ne reflètent pas nécessairement celles de l'Unesco.

## BOARD OF EDITORS / COMITÉ DE RÉDACTION

Grace L. McCann Morley  
Georges Henri Rivière

Hugues de Varine-Bohan, *Director International Council of Museums / Directeur, Conseil international des musées*

Raymonde Frin, *Editor, Programme Specialist, Monuments and Museums Section, Unesco / Rédacteur en chef, spécialiste du programme, Section des monuments et musées, Unesco*

Anne Erdos, *Sub-Editor, Monuments and Museums Section, Unesco / Secrétaire de rédaction, Section des monuments et musées, Unesco*

## MUSEUM

Each number: \$3 or 18/- (stg.). Annual subscription rate (4 issues or corresponding double issues): \$10 or 60/- (stg.).

[A]

Le numéro: 10 F. Abonnement annuel (4 numéros ou numéros doubles équivalents): 35 F.

Editorial and Publishing Offices / Rédaction et édition: Unesco, place de Fontenoy, 75 Paris-7<sup>e</sup> (France)

## PUBLIC ATTITUDES TOWARD MODERN ART

	125
AYALA ZACKS: <i>Introduction</i> . . . . .	127
DUNCAN F. CAMERON: <i>A case history</i> . . . . .	129
DAVID S. ABBEY: <i>Procedures and results of the study</i> . . . . .	134
THEODORE ALLEN HEINRICH: <i>Problems and interpretations</i> . . . . .	138
WILLIAM J. WITHROW: <i>Practical implications of the Toronto study</i> . . . . .	145
Appendixes	
1. <i>Questionnaire</i> . . . . .	148
2. <i>Instructions for the application of the questionnaire</i> . . . . .	151
<i>List and methods of the card groupings and rankings / Liste et modes de groupement et de classement des cartes</i> (T. A. HEINRICH) . . . . .	153

## ATTITUDES DU PUBLIC A L'ÉGARD DE L'ART MODERNE

	181
AYALA ZACKS: <i>Introduction</i> . . . . .	183
DUNCAN F. CAMERON: <i>Historique et étude</i> . . . . .	185
DAVID S. ABBEY: <i>Méthodes et résultats de l'enquête</i> . . . . .	191
THEODORE ALLEN HEINRICH: <i>Problèmes et interprétations</i> . . . . .	195
WILLIAM J. WITHROW: <i>Incidences pratiques de l'étude de Toronto</i> . . . . .	204
Annexes	
1. <i>Questionnaire</i> . . . . .	207
2. <i>Instructions relatives à l'utilisation du questionnaire</i> . . . . .	210

ANATOLI TARASENKO: <i>Lenin Museums in the Soviet Union / Les musées Lénine en Union soviétique</i> . . . . .	213
<i>Art education room in the National Museum of Cuba, Havana / La salle didactique du Musée national de Cuba, La Havane</i> . . . . .	222
DANIÈLE GIRAUDY: <i>The Children's Museum, Marseille / Le Musée des enfants, Marseille</i> . . . . .	226

## MUSEUM NOTES / CHRONIQUE

<i>The one-hundredth anniversary of the Natural History Museum, Genoa / Le centenaire du Musée d'histoire naturelle de Gènes</i> . . . . .	235
<i>International exchange of art / Échanges internationaux d'œuvres d'art</i> . . . . .	239

# *Public attitudes toward modern art*

*The idea of this study goes back to 1965. A working group composed of Canadian experts was enlisted by its initiator, the ICOM Committee for Museums of Modern Art, to carry out the project. This working group worked in close co-operation with the Canadian ICOM Committee while the Canadian National Commission for Unesco, through a grant made by that organization, helped to finance the first phase of the study.*

*During the meeting of the ICOM Committee for Museums of Modern Art held in Brussels (9-12 December 1969), two members of the working group, Duncan F. Cameron and Theodore A. Heinrich, reported on the programme of Phase II of the study. The aim of this new programme is an attempt to develop further hypotheses inferred during the first phase of the study. To this effect:*

- 1. The working group will use the reproductions of 20th-century paintings which elicited high levels of reaction, either negative or positive.*
- 2. Twenty-four paintings will be used as the basis for discussion in a series of tape-recorded, two-hour, group interviews. Eight to twelve people will take part in each group discussion and each group will be selected to show differences between age, education and socio-economic class. The tape recordings will be analysed from the viewpoints of art history, qualitative semantics and group dynamics.*

*This highly qualitative and subjective research method has proven effective in studying attitudes in other areas. The interaction within groups appears to bring forth expression of feelings at greater depth than can be reached through person-to-person interviews or the use of structured questionnaires.*

*The analyses of the group interviews will be synthesized in a report to the ICOM General Assembly to be held in Paris, in 1971. It is also planned to produce a multiple-screen, audio-visual presentation using selections from the actual recorded discussions and slides of the works of art being discussed.*

*The Canadian Sub-Committee for the Study of Public Attitudes towards Modern Art started the second phase of research in December 1969. The ICOM Committee for Museums of Modern Art, during its meeting in December last, appointed an international working group whose task will be to follow the second phase and stimulate other studies such as that of Toronto, following the same methods, in other towns in the world.*

**museum**

Volume XXXII

No 3/4

1969



# Introduction

by Ayala Zacks

A matter of increasingly urgent concern among those closely associated with museums as professionals, board members or volunteer workers is the evident gap between the general public and nearly all forms of contemporary expression in art.

There is gratification in the numbers of people who do patronize museums and exhibitions of modern art. That immediate gratification is apt to disguise facts of a more disquieting nature.

The public for new art represents a relatively small fraction of all museum visitors. The total museum-visiting public represents only a lesser fraction of the total population. The potential public for all types of museums grows at a rate suggesting that it is much larger than was once thought. People stay away from museums for many reasons, but principally because of ignorance, apathy or indifference, compounded in some cases by poor experiences that produced boredom or bewilderment. Those who are regular visitors have a native curiosity that has been stimulated by enriching experiences.

But the museum specializing in or to some degree involved with modern art faces some problems not associated with other types of museum. Conspicuous among these are the absence of the majority of visitors to museums offering a broader diet and attitudes of open hostility on the part both of some actual visitors and of those who mention dislike of modern art as the excuse for avoiding contemporary museums. Less obvious is the role played among actual and apparently enthusiastic visitors by fashion.

We are disturbed to realize that, in a world absorbed with advances in the sciences and medicine, for example, a world prepared to accept and reward real or fancied progress, is probably less charitable toward real or fancied developments of an equally experimental nature in the arts. That the former are not in fact any easier to understand is beside the point. Where experimenters in the sciences and theorists in such fields as economics and communications may expect to be accepted with all the credulity accorded by the mediaeval public to miracles, the creative artist and the museum which exhibits him may expect a large share of indifference if not rejection by the public at large.

The ICOM Committee for Museums of Modern Art has long puzzled over this disparity and the many questions it raises. It decided in 1965 that the time had come to undertake some concerted research into the problem. A mission was therefore established and entrusted to a Canadian working committee which presented its preliminary findings at the eighth triennial meetings of ICOM at Cologne and Munich in 1968.<sup>1</sup>

The researches of this working committee were supported by public and private grants raised for this purpose entirely in Canada. Toronto was designated as the site for this experiment as a large representative community (nearly 2 million people) with a population of diverse origins and circumstances, possessing an active artistic life, a major museum, a busy art gallery, two universities, many art dealers and all the other cultural amenities of any large city. This volunteer working party devoted two and a half years of strenuous work toward defining our problem, devising research techniques, supervising their application, interpreting the collected information and preparing the papers which were delivered at the eighth general meeting of ICOM and are now in revised form published in this issue of *Museum*.

The original working party under my chairmanship consisted of seven members: one museum director, two professors of history of art, one of whom was formerly a museum director, a museum consultant, a president of a museums association and a social psychologist.<sup>2</sup>

We engaged for the actual survey a leading firm of market researchers and the small mountain of assembled information was digested into manageable form by

---

1. At that time, the working party was elevated to the status of a Sub-Committee, so that its work might continue on an official basis.

2. cf. page 129.

computers. The selection of respondents, of whom there were over 500, was left entirely in the hands of the professional market-research consultant in order to ensure that our answer would indeed represent the opinions of a true and sociologically acceptable cross-section of our population. The conduct of the questioning was also fully entrusted to the consultant firm in order that the enthusiasms of our working committee could not be communicated to, and therefore possibly influence the reactions of, the respondents.

We should like to emphasize that our primary missions were to formulate a problem clearly and to devise a workable method for acquiring information. Ours was a pilot project. We have demonstrated that our method does work. We have made some preliminary interpretations of our evidence which we believe to be interesting and possibly helpful to the museum profession. We were neither asked to provide final answers nor do we present our findings as anything but early clues in a study which must be carried much further and pursued in close international co-operation.

The publication in this issue of our questionnaire and a description of working methods and tools now makes available in concrete form to our colleagues the basic information necessary for replication of our experimental research. Museums in at least eight countries have indicated their interest in continuing our work. We can assemble at small cost additional sets of the postcard reproductions used as testing material. We can supply additional advice to museums undertaking replications of our pilot study. Only with such a mass of additional evidence can we begin to reach widely valid and useful answers to the questions deriving from the basic problem: why is there such a wide gap between what we professionally considered to be the significant achievements in contemporary art and their acceptance by a wide public?

We would therefore ask that such further investigation as may be made by museum groups about the world be undertaken in a serious and fully co-operative spirit and that we be supplied with a digest of results so that they may be pooled and interpreted for the benefit of all.<sup>3</sup>

---

3. Groups we have in mind may belong to museums of all types and of all countries, whether developed or developing, provided that these museums are interested in such surveys.

Inquiries should be directed to the President of ICOM International Committee for Museums of Modern Art, Secretariat of ICOM, 1 rue Miollis, 75 Paris-15<sup>e</sup> (France).

# A case history

by Duncan F. Cameron

It seems reasonable in the division of labours between the authors of these papers for me to present to the readers of *Museum*, as I did in Cologne,<sup>1</sup> information that would be most helpful for any who might be contemplating similar studies. I will try to give you a case history of the Toronto project which will include not only our objectives and methods, but also our problems, the lessons that we learned, the facts of financing and, finally, a very brief summary of our findings and recommendations for future work.

Before proceeding, I must explain that the essential working materials are appended to this report for the reader's examination and study. At this juncture, these are three documents: list and methods of grouping and classifying the postcard reproductions of works of art used in this study;<sup>2</sup> the questionnaire itself (Appendix 1); the instructions for its application (Appendix 2). Other working materials, such as the sample design, the tabulation specifications for computer processing, and the computer output itself are being held at our office in Toronto. We regard these as public property.

## The origins of the study

The study, "The Public and Modern Art", grew out of discussions which had taken place within the sessions of ICOM's International Committee for Museums of Modern Art at the seventh general meeting in New York in the autumn of 1965. Mrs. Ayala Zacks, a member of that committee, returned to Toronto to report that there was a need for research into public attitudes towards modern art and that the committee had authorized her to organize a pilot study. She explained that directors of museums of modern art required more information about the apathy, and sometimes hostility, of large segments of the public towards 20th-century art. Mrs. Zacks, whose energies and enthusiasm cannot be overlooked in any report of this project, organized a local volunteer committee. The composition of that committee is important in itself.

The members were: Dr. David S. Abbey, Co-ordinator of Research at the Ontario Institute for Studies in Education—Dr. Abbey, a social psychologist, had previously studied museum audiences in Canada and the United States and was especially interested in the evaluation of communication effectiveness in museums; Mr. Donald K. Crowdis, who at that time was the president of the Canadian Museums Association and Chairman of the Canadian National Committee for ICOM, and therefore ideally in a position to serve as liaison between us and our official museum organizations; Dr. Theodore Allan Heinrich, Professor of Humanities at York University in Toronto and former director of the Royal Ontario Museum—Dr. Heinrich, professor, museum director and art historian, had a long-standing interest in applied social science research in museology, and has been active in ICOM almost since its inception; Professor Robert Welsh, Professor of Fine Arts at the University of Toronto, who was then organizing a major art exhibition at the Art Gallery of Ontario, in Toronto, and who was acutely aware of the need for research through his experience with university students; Mr. William J. Withrow, director of the Art Gallery of Ontario, who was familiar with the problem through his experience as an art gallery director—he, too, was a proponent of applied social science research in museology; and, finally, as a museum consultant with some experience in the study of museum audiences and audience behaviour, I was privileged to join the Toronto committee.

The first meetings of the committee in December of 1965 were devoted to the exploration of alternative research methods. It was also necessary, at these early meetings, to define the objectives clearly. I think it would be most accurate to say

1. During the ICOM eighth General Assembly, Munich, Cologne, 1968.

2. See p. 153.

that the committee, from the very beginning, accepted as its responsibility the development of a research method or, if you wish, of a research instrument, which would be useful internationally in the study of public attitudes towards modern art. The objective certainly was not to make an exhaustive study of public attitudes in metropolitan Toronto, nor was it to produce definitive answers to the questions which were being asked about these public attitudes.

Toronto, then, was to be the site of a pilot study where a research instrument would be developed and would be given its first test. It is most important to note these objectives carefully. The study which has been carried out has been largely concerned with methodology and with the testing of the research instrument. It would be dangerous to assume that the results of this one pilot study, in one city with its own unique characteristics, provide answers to the mysteries of public attitudes which can be applied in any general way.

## Methodology

After considering a great variety of alternatives, the committee decided that it would be best to interview a representative sample of metropolitan Toronto residents on the subject of modern art and that the interviews should be person-to-person, conducted in the respondents' own homes. It was also felt that no meaningful interview could be conducted unless the respondent had the opportunity to look at a reasonable selection of 20th-century paintings and had an opportunity to compare, discuss and comment upon them.

The first task undertaken was the selection of a representative sample of paintings from the period 1900-1960. In retrospect, this was the most time-consuming and demanding of all the tasks required by the research design. Mrs. Zacks, Professors Heinrich and Welsh, and Mr. Withrow spent hundreds of hours in the process of selection. It must be remembered that it was only practical to use works of art which were already available in postcard form and, further, that the postcards had to be of high quality and had to be readily available for purchase in quantity.

This work involved many meetings, reviews of postcard manufacturers' catalogues, examination of postcard stocks at art galleries, and required travel beyond Toronto to other cities in north-eastern North America. The initial selection of reproductions numbered more than 2,000 and, from these, more critical selections were made until finally, after more than a year, the final set of 220 works of art was agreed upon.

The practical job of assembling the postcards must also be mentioned. The required cards came from France, England and the United States, and from a variety of manufacturers, dealers and art galleries. Each arriving shipment of postcards had to be processed through customs offices. I can assure you that it is not easy to explain to an import tax clerk that you are buying postcards for purposes of educational research, especially when the tax clerk feels that some of your imports are unquestionably pornography.

The 220 reproductions were organized into twenty-three sets of ten cards each. (Some reproductions were used in more than one group of ten.) Each of these decks had, as a common denominator, some formal element or subject such as variations on the parallel line, the floating form, dissolution of form, female nudes, landscapes, the tower form and so forth. Also, in each deck there was what might be described as a stylistic range. In some sets, this range would move from a highly representational treatment to an abstract treatment of the theme. In others, the range moved from dull, drab colour to brilliant colour, and so forth.

The interview, and therefore the questionnaire, was designed so that each respondent would have an opportunity to look at four decks of ten cards each. The first set of ten cards shown would be examined in detail and the subsequent three decks would be examined briefly.<sup>3</sup>

<sup>3</sup>. See "Procedures and Results of the Study", page 134.

## Chronology

I feel it is of interest, and possibly of value, to report how long this study took in execution and why. As mentioned earlier, the first meetings were held in December



1965, so it was approximately two and a half years from the initial planning to the Cologne reporting of preliminary results. At the beginning, things moved very quickly and the research plan on which the study was based was completed and presented to the Canadian National Commission for Unesco in late December 1965 as part of a grant application. The grant, amounting to \$5,000 (Canadian), was awarded in January 1966, only a month after the application and, by early February 1966, the selection sub-committee was hard at work in its search for suitable postcard reproductions. During the rest of 1966, work on postcard reproduction selection continued and the questionnaire, sample design and other details of the research design went forward from draft to draft.

It may seem surprising that fifteen months passed before the selection of postcards was completed and the assembly of the appropriate cards was under way. There might have been other ways of approaching this problem which would have taken less time, but I am sure I can speak for all members of the committee in saying that those fifteen months were a sound investment. In retrospect, we can think of no other solution to the problem of giving respondents works of art to view which would be equally effective and, if we had a study of this type to conduct again, I am sure we would approach it in the same way.

By the late spring of 1967, the sample design and the questionnaire were completed and 95 per cent of the required postcards had been assembled. It was also in the spring of 1967 that we realized that an additional \$2,500 would be needed to pay for the electronic data processing. An application for these additional funds was made to the Canadian National Commission for Unesco through the Canadian National Committee for ICOM.

In 1966 and 1967, the summers were times when some of our activities came to a halt, for the committee was dispersed with some members out of the country for months at a time. The summer months were also undesirable times for interviewing since, in the city of Toronto, many residents are away at summer cottages and resorts. Thus, we had the summer of 1967 to complete the decks of postcards, pre-test the questionnaire and refine the specifications for tabulation. All of this was completed by early September and the actual interviewing began on 22 September and was completed on 4 November 1967.

The translation of the information on the questionnaire into numerical codes for electronic data processing proceeded during the winter months.

The supplementary grant was received from Unesco in January 1968 and, in April, the computer output was delivered to the committee. Preliminary analysis followed promptly and led to the reports being presented in Cologne and now in this issue.

My point in giving this rather detailed chronology of the study is to introduce the question of volunteer committees versus commercial contractors for research of this type. On the basis of my own experience in commercial research, I can estimate that completion of this entire project would have been promised by a commercial contractor in a period of not more than six months. Also on the basis of my personal experience, I can say that no commercial contractor could have provided the imaginative leadership which Mrs. Zacks gave the committee, nor could they have provided the combination of knowledge and experience which Mrs. Zacks had assembled. As co-ordinator of the project, I am most aware of the expertise contributed to the selection of reproductions by Mrs. Zacks, Professors Welsh and Heinrich, and Mr. Withrow. Dr. Abbey's invaluable contributions as research director left no doubt of the importance of the qualified and experienced social scientist to research in this field.

Those who decide to repeat the Toronto study in their own cities will certainly not need two and a half years, especially if they accept the existing selection of reproductions and the questionnaire format. I hope, however, that future committees will not be concerned with speed. It is our experience that, to be productive, the collaboration of art museum directors, art historians and social scientists took both time and patience. The nature of this research is such that haste, when social scientist and art historian do not speak the same professional language, can readily lead to confusion and misunderstanding of the significance of the results.

## Comments on organization and supervision

Before summarizing the results and concluding this report, there are some observations on organization and supervision of this study which may prove useful.

First, I have already mentioned the problem of communication between the art professionals and the social scientists. I can only add that this is a problem which can be solved, but which must be kept in mind both during the early stages of research design and, more important, during the period of interpretation. What is meaningful to one may not be meaningful to the other and only through close collaboration and repeated reviews of interpretations can it be assured that there is agreement and understanding of the results of the research.

Second, the Toronto project was officially the work of a volunteer sub-committee of ICOM's International Committee for Museums of Modern Art. In order to deal effectively with the Canadian National Commission for Unesco, the project was later identified as an activity of the Canadian National Committee for ICOM. Is it more desirable to have projects of international committees kept apart from the activities of national committees, or should the national committees adopt such projects? Are concerns of national committees distinct from those of international committees? Is it reasonable to expect a national ICOM committee to give highest priority or first attention to the needs of an international ICOM committee project, even though it is being carried out locally? These questions remain unanswered after our Canadian experience, but it may be wise to consider them when future studies are planned elsewhere.

Third, as described earlier, the Toronto committee employed a commercial firm for field work, for interviewing, and for the tabulation of data. Except where there is a university department or institute which has trained interviewers and computer facilities, it will be necessary to employ a commercial research firm for this part of the work. When doing so, two things should be kept in mind. Commercial research firms, whose primary work is marketing research, may not be accustomed to the high standards of accuracy and precision which you will require and, for that reason, their estimates of costs may be low. Estimates of costs for interviewing and tabulation should only be accepted when the contractor understands clearly the standards which you will demand. Further, it is necessary to maintain constant supervision of the work being undertaken by a contractor. In Toronto, during 1967, I would estimate that some thirty to forty meetings were held between the commercial contractor and committee members in order to iron out difficulties, confusions and misunderstandings.

And, finally, to add to comments made earlier, a project which is dependent upon a volunteer committee and which demands the patience and perseverance which I have shown was sustained over two and a half years is dependent for its success upon its chairman. There must be a chairman who knows the secret of taking time, people, money and ideas, when each is an unknown quantity, and transforming them into a working team with a plan, a budget, a time schedule and, eventually, the desired result.

## Results

The results of the study have to be discussed in two parts. First, did we in fact produce a research instrument which will provide measures of public attitudes towards modern art and which can be applied generally, that is, can be used in other cities and other countries?

We believe that we have produced such a research instrument, although it is probable that replication of the Toronto study will lead to refinements.

The sample design used in Toronto was satisfactory, with the exception that there was a predominance of female respondents. This is a problem common to surveys in urban areas where females are more likely to be at home than are males. We do not suggest that the sample design used in Toronto need be duplicated precisely in future studies, but only that a high-quality probability sample of the population under study be drawn in accordance with accepted social-survey methods.

We feel that the use of postcard reproductions of works of art is a satisfactory method. The respondents in our study appeared to enjoy their interview and the interviewers themselves took more interest in this study than in most other surveys to which they had been assigned. It was interesting that the interviewers asked if they could keep the sets of postcards after the study was completed. Interviewers and respondents found the postcards easy to handle and they were sufficiently durable to stand up to repeated use during the interviewing period.

The questionnaire posed no problems and we are pleased to report that it was intelligible to people with a wide range of educational backgrounds, socio-economic status, and to persons of all ages.

The coding of the questionnaire, that is, the translation of responses into numerical codes, is in some instances difficult, but satisfactory codes were developed for the Toronto study and these can be made available. For those not familiar with this problem in data processing, I should explain that, when respondents gave an explanation for the grouping of ten cards, for example, their explanations were recorded verbatim on the questionnaire. Subsequently, it was necessary to reduce all of the explanations given by the 507 respondents to a limited number of categories to which numbers could be assigned. This is both a difficult and a critical operation and it is an excellent example of a task which requires the close co-operation of both art historian and social scientist.

The Toronto study produced a virtual mountain of data in which we suspect there are rich ore-bodies yet to be discovered and mined. The analysis done thus far is but preliminary and covers only a few of the more obvious results. On the basis of what has been done so far, however, we can say that the research design and the procedures used in Toronto appear to have produced data which do measure public attitudes towards modern art and which are capable of meaningful analysis.

The second kind of results from the study are those which have to do with the measures of public attitudes themselves. As I mentioned at the beginning of my remarks, Dr. Abbey's paper describes some of these results and Dr. Heinrich's paper and comments on the card groupings and rankings discuss others in detail. Although my responsibility here has been to give you a case history of the project, it would seem unfair to finish without intimating, however briefly, what clues we now have about public attitudes as a result of the pilot project.

The first of the results reported by Dr. Abbey is that there is a relationship between familiarity with a work of art and the public's stated preference for that work. He finds that paintings which have been seen by a large proportion of the sample are preferred by a large proportion of the sample. Dr. Heinrich feels that this might better be interpreted by saying that familiarity with types of paintings is related to preferences for similar types of paintings or subjects. One might go further to speculate that, for some respondents at least, those paintings which seemed familiar were those paintings with which the respondent felt comfortable. Therefore, whether he had actually seen the picture before or not, he gave it a high preference score.

The second conclusion drawn by Dr. Abbey is that the public is consistent in preference rating. He points out that there is a considerable degree of unanimity with respect to the most preferred picture in a deck, but there is even more unanimity with respect to the least preferred picture. He says, "It would appear then that there is more consensus about what is not liked than there is about what is preferred but, in both cases, the public has fairly clear-cut biases."

Earlier, I explained that each of the twenty-three decks or sets of cards used in the study had a common denominator or theme. Dr. Abbey reports that the public was generally unable to identify these themes, which had been established by the art experts on the committee.

Dr. Heinrich will report that contemporary claims that the pace of assimilation of information has greatly increased in our time because of the technological revolution seems not to have affected the assimilation gap between creative innovation and general acceptance as far as art is concerned. He will also explain the use of control cards in the test decks and will describe how these produced evidence of an undeniable conservatism in art preference among the public at large. The inability of respondents to recognize the subject-matter of paintings, even when there was only nominal departure from traditional forms of expression, should be of special interest.

Both Dr. Abbey and Dr. Heinrich comment in their papers on the willingness of respondents, regardless of their art illiteracy, to state preferences, to make judgements and especially to say what they do not like and why.

With these cryptic half-explanations, I will leave the privilege of revelation to Dr. Heinrich and conclude with one personal comment and a recommendation.

Throughout the period of this study, I have felt that there has been a tendency on the part of all of those involved to underestimate the general public in one sense and unreasonably to over-estimate them in another. Specifically, I feel that we have underestimated the public's ability to discriminate what they like from what they dislike, their ability to form opinions and to defend them, their ability to form a system of aesthetic values with which to make judgements. If we simply felt that the general public had taste, but bad taste, that would be one thing. But I feel that we have tended to say that the public has no taste, and that is something quite different again. I think it is in this way that we underestimate our public.

The over-estimation of the public which I said was unreasonable is an over-estimation of the public's ability to be elevated to visual literacy through visual arts education in which we express our in-group values in our expert jargon. In our discussions over the past two and a half years and, in some ways, even in the conduct of this study, I feel that some of us have too often thought of visual literacy as this ability to use the right word, to verbalize what we see, rather than to see itself. I am sure my fellow committee members would agree with me if I said that the most important part of the research which we have begun in a small way in Toronto, and which I hope will be continued, will be to teach us the colloquial language of the arts, to teach us the language of popular taste. Only then, with a shared verbal language, can we undertake the education of vision for our people with respect, truly sharing the non-verbal language of art, and sharing in the rewards.

## Procedures and results of the study

by David S. Abbey

### Introduction

Directors and curators of art museums and those interested in the role of art in education and society generally have long been aware of the gulf which exists between the professionals' appreciation of modern art and that of the lay public. The gulf may not be expressed in terms of avoidance of exhibitions of modern art, nor even in its purchase, for the number of people visiting galleries and acquiring art has been increasing dramatically for several decades. Rather, the distance between the professional and the public at large is typically expressed in the types of attitudes which are expressed about modern art and in the statements which the novice buyer may make with reference to his acquisitions. It is apparent that for large numbers of people, throughout the world, modern art is something which is to be looked at but hardly enjoyed. Or, it is something to be acquired like so many other household commodities for its decorative function, but rarely because it is fully understood in the terms which are meaningful or acceptable to the art connoisseur, the gallery director or the artist himself.

The present study was designed to examine the ways in which members of the public perceive art, and how they respond to it in terms of preferences for various thematic or stylistic qualities.

Other reports will present more details of both procedure and results as well as interpretations of the data from the various viewpoints of a museum director, an art historian and a museum consultant. This paper provides a brief description of

the methodology developed for the study and some rather general "conclusions" concerning the data. These conclusions are those of a social scientist whose primary input to the present study was one of designing a workable sampling and interview procedure which would not only satisfy the needs of the Canadian ICOM Committee but which would also be applicable in other urban centres where interested groups might wish to replicate the study.

## Methodology

### SELECTION OF REPRODUCTIONS

The selection of works of art to be representative of modern art was carried out by sub-committees of current or past members of the Canadian ICOM Committee. Initially, over 2,000 reproductions of works completed after 1900 were selected by T. A. Heinrich from the collections of major importers and distributors of art post-cards for study by the committee. Cards were chosen on a number of criteria, including accuracy of reproduction, variation in theme and technique, and assumed range of popularity. The artists represent many countries and styles. From this initial selection, a further screening was made to yield approximately 220 different exhibits for use in the actual study.

It was agreed that in selecting the exhibits an attempt would be made to provide several variations on each of a number of themes to be determined by the selection committee. In the end it was possible to agree upon twenty-three decks of exhibits—ten reproductions per deck. There was no attempt made to provide mutually exclusive decks or dimensions in order that traditional statistical techniques might be employed. Our concern was solely that a broad range of representative materials be obtained for judgement by the public. The bases for grouping of the cards are given elsewhere in this review in the article by T. A. Heinrich.

### INTERVIEW PROCEDURES

*Of many interview procedures considered it was agreed that interviewing respondents in their homes by means of a highly structured questionnaire would provide the most reliable data from the largest sample at the least cost.*

The questionnaire was developed in consultation both with the ICOM committee and professional market-research personnel. The final set of questions and procedures was pre-tested by the latter and a set of instructions was prepared to guide the interviewer through the data collection.

The interview itself consisted of two types of activity. First, a set of information questions determined basic socio-economic data about the respondent (age, sex) and his family (occupation and income of respondent or head of household) plus data concerning the level of schooling and of art instruction and involvement with art of the respondent and his parents. Second, each respondent was required to handle and to make judgements about four decks of reproductions.

In the second set of operations respondents considered one of the twenty-three decks (a "major" deck) in some detail. They were asked: to rank order the cards in terms of preference; to indicate which if any of the reproductions in the deck was familiar to them; to find a common theme or basis for grouping the ten exhibits before them; to identify any paintings which did not appear to belong with or to be consistent with the theme they had identified; and to indicate which of the works they might like to own and what they would do with it if they could have the "full-sized picture". Following this rather intensive examination of one deck, each respondent was presented with three additional decks ("minor" decks) of ten cards each. For each of these three decks he was asked to select the painting which he preferred most and the one which he preferred least, and finally he was asked to rank order all four decks of cards according to preference. This last procedure required a judgement as to the relative desirability of each of the decks of paintings in comparison to each of the other three.

#### SAMPLING PROCEDURE

Three problems of sampling were considered at the same time. First, it was necessary to ensure that each of the twenty-three decks of cards was employed as a "major" deck as many times as possible and similarly that it was treated as a "minor" deck as often as possible. Second, it was necessary to design a sampling procedure such that the use of decks (either as "major" or "minor" decks) was spread evenly across all of the socio-economic and geographic strata to be sampled. Finally, it was necessary to sample respondents so that all socio-economic groups were represented in the final study.

It was determined that a minimum sample size of approximately 500 respondents would be needed to give the necessary precision to the data, given the above set of requirements.

All of the data were collected in metropolitan Toronto—Canada's second largest urban area—during the six-week period 22 September to 4 November 1967. A sample of 507 individuals, each 15 years of age or over was drawn from the total metropolitan population of 1.8 million persons. The proportion of individuals in each of the city's six boroughs was reflected in the construction of the sample and a "random starting-point" procedure within each borough by nearly two dozen interviewers was employed to guarantee that residents of all ages and in all areas of the city had an equal opportunity of being represented in the study.

The interviewers were provided by Associated Marketing Services Limited and interviews were conducted in the respondent's native language whenever possible, or through neighbouring interpreters. The interviews and the various tasks normally required about one hour but an exceptionally high completion rate was maintained from individuals of all ages and from every economic and social stratum of the city.

#### ANALYSIS OF DATA

The types of procedures described under "Interview Procedures" above yield two types of data, one type which is easily quantifiable, such as age, income, preference rating (1 to 10), etc., and a second type which arises from answers to questions such as, "... please tell me if you can think of any reasons why these cards were put together in a group". While it is easy to form impressionistic data by reading a number of answers to the latter type of question, the size of the sample (507), the number of cards involved (220) and the complexity of the sampling demand a more objective way of summarizing the results.

Wherever possible, responses to questions were pre-coded so that numerical equivalents of replies appeared on the questionnaire. These could then be punched directly on to cards for computer analysis. In cases such as the one cited above a post-coding procedure was employed to derive numerical codes for such questions. To derive a post-code for a given question every tenth completed questionnaire was selected. The answers to the question were transcribed verbatim and a set of summary terms or phrases—usually not more than ten per question—was developed. This set of numbered terms then constituted the code list for recording all of the responses to the question being analysed.

For example, in examining answers to the above question, provided by respondents who rated deck A (Female Nudes) nearly all of the replies could be coded into the following: "nudes" (or "semi-nudes") (1); "obscene", "pornographic", "cheap women" (2); "abstraction from the painter's mind" (3); bright, colourful, cheerful (4); comfort, relaxation, reclining, placid (5); "sadness", "melancholy", "unhappiness" (6); "women of many races" (7); "all women" (8); "sameness of colours" (9); "horrible", "stupid", "bad", "don't like it" (10).

In contrast to this the post-code for a deck such as S (The Floating Form) read as follows: "abstract", "modern" or "pop art" (1); "expression of emotions" (2); "colours very pretty" or "nice" (3); "just colour and shape" (4); "colours seem messy or blurred", "blobs" (5); "artist's attempt to symbolize something" (6); "all have something in them but hard to tell what" (7); "these are not art" (8); "meaningless" (9); "all terrible", "exceptionally poor" (10).

This type of analysis, while subject to a variety of interpretations, does yield the frequency with which each category of response was given.

All of the questionnaire data were transferred to punch cards for analysis according to the respondent's age, sex, socio-economic level, previous experience with art, etc. In the following section, some highlights of this type of analysis have been presented. Other more insightful interpretations from the perspectives of the artist and the student of art will be made elsewhere.

#### SOME PRELIMINARY RESULTS

*Is there a relationship between familiarity with a work of art and the public's stated preference for that work?* The answer to this question would appear to be clearly, "Yes". Each respondent was asked to consider one of the decks of ten cards and to rank these in terms of most to least preferred. A preference score for a given picture was then calculated by averaging these rankings over all respondents who considered that deck. At another point in the interview, these same respondents were asked to indicate which, if any, of the cards in the deck they thought they had seen before. By combining the results of these two sets of answers, it was possible to conclude that preference and familiarity are strongly related.

*Are members of the public consistent in their preferences with respect to modern art?* The answer to this question would also appear to be "Yes". The interview procedure asked respondents to indicate for several decks of cards which single card they most preferred and which they preferred least. As there were ten cards in each deck, a wholly random selection procedure would have meant that each card would be named an equal percentage of the time in answer to both of these questions. Conversely, if everyone selected the same card as most preferred, its preference score as measured this way would be 100 per cent. In this portion of the study, approximately seventy different individuals were involved in looking at each deck of cards and in identifying the most and least preferred cards. Further, each of these individuals was confronted with different sets of cards so that these preference scores may be thought of as fairly reliable indicators of the public's response to individual works of art, despite wide variations in the context within which the judgements are being made. Of the twenty-three decks of cards employed, the smallest percentage of agreement was 20 per cent—and this occurred both with respect to identifying a most- and a least-preferred card (Hofer's *Wasserträgerin* and Mondrian's *Composition: 1913*, respectively). In general, about 30 per cent of the group selected the same card as being most preferred, with the percentage rising as high as 51 per cent for one card (Millet's *The Angelus*). While this indicates a considerable degree of unanimity with respect to the most-preferred card, there is even more unanimity with respect to the least-preferred card in each of the twenty-three decks. The average amount of agreement as to the least-preferred card is approximately 40 per cent with a high of 78 per cent (Dubuffet, *La Barbe des Incertains Retours*). It would appear, then, that there is more consensus about what is not liked than there is about what is preferred; but in both cases, the public has fairly clear-cut biases.

*How well can the public identify the art experts' bases for grouping works of art?* The answer here would appear to be that they do it badly. Each of the twenty-three decks of cards was created by grouping ten works of art which contained a common element or theme. These ranged from the obvious group of reclining nudes, which was correctly identified by 83 per cent of the respondents asked to indicate the common basis for the grouping, to subtle sets of paintings which were based on "dissolution of form" or "floating form" and which no respondent was able to identify correctly. (We must note that in the context of this study and report "correct" means "agreement" with the view taken by the Canadian ICOM Committee.)

In eleven out of twenty-three cases, less than one quarter of the group was able to identify, even grossly, the correct basis for the grouping. It is interesting to note that, whereas the original bases for the groupings ranged over form, thematic content, colour and use of line, the overwhelming choice on the part of the public was to select some aspect of form as the common denominator. Following this, came the selection of colour (either "brightness" or "drabness") and finally, the designation that all of the cards in the set were simply "modern".

*Is there a relationship between age, sex, occupation, or education and any of the above results?* While the statistical analyses have not been completed, inspection of the data suggests that the answer is "No". Similarly, a cursory scanning of the results indicates that neither the respondents' own previous training in art nor the training of his parents markedly affects his over-all judgements and preferences as determined in this study.

### Concluding observations

Others will offer interpretations of the data from the vantage of their speciality. A brief note concerning some general outcomes may be of interest even though not all of the data have been analysed as this paper is being prepared. A review of our procedures and data indicates: that our respondents provided replies which were internally consistent; that they found the tasks given them to be highly interesting; and that there is a willingness on the part of the public to attempt to articulate feelings and preferences with respect to various examples of modern art. Many questions, such as the use to which people would put various paintings if they owned them, and the various media and settings which they identify as the source for their first contact with specific paintings, have been asked and the answers await analysis.

We are confident that the attitudes towards modern art of at least one major urban population have been adequately sampled and we look forward to completion of our analysis and the replication of our design in other communities.

## Problems and interpretations

by Theodore Allen Heinrich

It is my task to present herewith a summary of preliminary findings of a study not yet fully evaluated. We have the temerity to do so because we think the available information may already be of some value and, more particularly, because we feel that the methods employed are valid and that the techniques, if followed elsewhere, may provide us all with some highly useful information when sufficient results from other countries can be pooled. Some of these findings may prove applicable not only to art museums in general but may well be useful for museums of other kinds.

The basic purpose of the study undertaken by the Canadian working committee was to attempt to discover, if we could, something quite factual and graspable about the nature of negative attitudes toward contemporary art on the part of the general public. The ultimate aim is to provide the profession with some guide-lines which might be used to improve techniques of selection, presentation and especially of interpretation so that the enjoyment and understanding of contemporary experiment and expression in art can be gainfully expanded. In other words, it might be said that we are seeking to determine with some precision what are the thresholds of acceptance and rejection.

One may well ask, is this not something we already know? One may well object, are these not questions too subjective for determinable answer? One might question whether we should not have aimed at positive rather than negative points of attack.

Allow me for a moment to generalize on the inner problems which, as we discovered in tackling our basic assignment, had to be kept constantly in mind as the real framework of our research.

The art of museum management *is* an art, not a science. We tend, most of us, to operate on sets of assumptions. Those assumptions are, of course, based on experience that is, up to a point, shared, but mostly highly personal in the ways we interpret it. We think we know a good deal about our *métier*, its responsibilities, its techniques,



its limits. But how many of us ask ourselves, and how often, how much we really do know about what should be our primary concern as educators using the facilities and tools of our museums and our profession: what exactly is our audience getting from the fare we offer? Is the "take-out", the "carry-over", the permanent benefit of the visit to an exhibition or an established collection, anything like adequate to the effort put into making them available? Have we done all that we might to make our offerings intelligible and whatever effort our visitors are willing to expend fully rewarding? Are we, above all, reaching anything like all the people who should be the beneficiaries of our programmes?

We "know" for example that both currently and historically new forms of artistic expression are likely to meet with strong resistance, and have repeatedly done so. The creative artist "knows" or believes that what he is doing in new ways is right and has its own justification and that he may, if he is fortunate, remain unconcerned with public acceptance: he will do what his creative nature requires him to do. It is, however, the business of those concerned with the maintenance and improvement of the creative climate to make choices, to favour the serious and reject the unworthy, to provide the opportunities for favourable comparison, to attempt to anticipate the judgements of history.

Here is precisely where, as museum workers, we have most of us acted on untested assumptions rather than upon knowledge. Some among us may have been lucky in our hunches, and a few have become famous for them, but the cold record over the past century is not a good one.

Among those museums concerned to any degree at all with contemporary art, how many can feel truly satisfied with what they have done? How many can be taken seriously by artists, other museums and the public alike? At one extreme, we have those concerned only with novelty and sensation, at the other, those, perhaps the majority, content to follow fashion, to seek easy acceptance. This is why, in our inquiry, we have thought it important to emphasize the negative aspect of audience rejection as an indicator to our own failures.

If art is in fact a continuum and not, as some artists and critics would have us believe, a kind of activity periodically subject to complete breaks with the past, is it not precisely one of our duties to try to discover the links, however momentarily difficult to define, that in the longer view do create the continuum? And is it not an important part of this function to hold the sympathetic interest of a substantial audience? Can this be done in any other way than by building bridges between what is known, understood, familiar and acceptable and what is not yet known, not understood, unfamiliar, the object of hostility and rejection? This is why our study was constructed in such a way that the barriers might be isolated for clear scrutiny.

The detailed description of our working method was discussed at length in Cologne and the full particulars are available for those needing them, in the articles by Mr. Cameron and Dr. Abbey, together with the appendixes. We thought it useless to concern ourselves with an audience already converted, for we are interested basically in that majority of the population not consciously concerned with the arts in any form, but whose taxes wholly or in part support most of the institutions to which we, as museum professionals, are committed.

The first problem—and it was a great one—was to devise an applicable technique which could be expected to procure interpretable information, and which could be administered in the crucial survey stage by trained interviewers who were in no sense art specialists. The questions asked of the respondents had to be in a form suitable for digestion by electronic computers and, at the same time, likely to reveal the kinds of subtle and discrete prejudice it was our task to locate. It is, or ought to be, a truism that useful discussion of works of art can only be conducted in their presence or with reasonably accurate reproductions. Framing a satisfactory questionnaire proved relatively easy, if time-consuming, but to illustrate it was far more difficult. It is not possible to take over 500 respondents one by one into a major museum, let alone for the length of time necessary for the interview. Even if it were possible to carry out the interviews in a museum, it would be necessary for that museum to set up a very special private exhibition for this purpose alone.

The solution to this technical problem carried with it one serious limitation about which we wish to be candid. The respondents were interviewed in the quiet of their

own homes. Each had to consider a substantial number of works of contemporary art, arrange them in orders of preference and attempt to make statements about them. This is a considerable burden for people most of whom are little exposed to art, unaccustomed to making aesthetic judgements and barely articulate in explaining their choices. The testing material consisted, in its final form, of 220 carefully selected works representative of the major trends of 20th-century painting, many of them chosen because details or formal elements would, unknown to most respondents, reveal the reasons for preferences or rejections. This illustrative material had to be of reasonable fidelity to the originals, easily portable, small enough to be reorganized within various groupings with virtually the ease of handling playing cards, available in quantity so that a score of duplicate kits could be prepared for the interviewers, and available at a cost within our slender budget. The only feasible solution was to use coloured postcards but, as we all know, postcards are produced to sell and saleability, in turn, depends on public acceptance. Out of several thousands examined, we were able to find the necessary number for our purpose but, of the 220 chosen, the current decade is almost unrepresented.

We all know what radical changes have taken place in the painting of the 1960s and for a time we felt, as perhaps many of you on first reading this paper will feel, that our results through this omission might be improperly weighted and possibly misleading. We are now of the opinion that the inclusion of radically *avant-garde* material would not significantly have altered the results.

The formal elements unconsciously, but persistently, felt by the lay respondents in making their choices are present to some degree in all works of art. Those which please or repel in a work of 1954 or 1934 or 1904 will, we think, equally please or repel in a work of 1968 and quite probably, in a work of 1988.

However, among a variety of results which some of us suspected might be anticipated before a single respondent had been exposed to the batteries of testing material, at least one not only proved correct but amply justifies the comments and apology just made. It also substantiates a common assumption in the museum world: despite all the claims within the professional communications field, eagerly accepted by its bemused academic and journalistic enthusiasts, that the inventions of the current generation have vastly increased the pace of assimilation of information and dissemination of knowledge, and of certain artists and critics that, *ergo*, any novelty in art will enjoy equally rapid acceptance, we can now confidently state the contrary. As far as art is concerned, the long-observed peculiarity that there exists a generally stable gap of two generations or a minimum of half a century between important creative innovation and its general acceptance by the ordinary public remains true. For all the technical innovations in communications and the vast spread of education, we doubt that the acceptance gap has been shortened by so much as a week. It seems to me not without significance that three of the most violently rejected pictures—by Léger, Feininger and Mondrian—were all painted in 1917, though less radical paintings by the first two of these artists scored high rankings.

It would be unrealistic to conclude from this that Toronto must be an artistically backward community or that we erred in not including numerous works by local painters. We hoped and now believe that the choice of testing materials could be used unchanged in virtually all countries and would, on the whole, produce results very similar to those obtained in Canada. This we cannot, of course, prove. It is only by similar testing that it can be discovered whether we were right or wrong. Since this study was, from the outset, conceived as a pilot project susceptible of international extension and application, our choice of testing materials was deliberately non-parochial and it would be most useful if the replicators of the study would use our kit or, at least, be guided by similar principles in assembling a substitute. Of 109 artists included, only two are Canadian, each represented by only one work. We would submit that most other countries using our method should be similarly modest in substituting works of native painters and should choose examples with similar formal elements to those stressed in ours. Our kit contains reproductions of paintings from twenty-one countries and three continents.

In the comments to follow, one must try to keep two things in mind. First, that the testing materials consisted of 220 postcards which had in turn been carefully subdivided into 23 “decks” of 10, each of which was internally united by a common sub-

ject with one or more shared elements of design, by a common theme treated in highly diverse manners, or by underlying formal elements only. Second, although no respondent saw all the cards, each was exposed to four sets chosen at apparent random, but in such a way that all decks were examined by groups of similar size. One deck, which we have called the "major" deck, was examined in depth and quite a lot of questions were answered about its constituents by a minimum of twenty people. Each respondent examined more cursorily three other "minor" decks; thus, from each of these, a rougher kind of information was provided. Each respondent, therefore, looked at reproductions of 40 paintings. The information derived from the response is so complex, so interlocking, that some important aspects will be under analysis for at least another year, but we anticipate that a series of additional papers will emerge from what is after all only a preliminary study.

Of results so far clear enough to announce, allow me first of all to deal at some length with an ostensibly discouraging but revealing subject which arises out of our use as "controls" in most of the decks of one or more older paintings which, in their day, were *avant-garde* and widely unacceptable.

These control cards were provided for 20 of the 23 decks and were chosen mostly from the second half of the 19th century, though Chardin and even Vermeer were also used. In a very few cases, a particular work by a contemporary master was used in more than one deck for similar purposes, but the findings concerning them are still under study. As for the historical controls, the control cards, with only two clear and two partial exceptions (decks F, K, and decks E, M), ended in the most popular position and the two next highest rankings in each deck were generally accorded to the paintings closest to the control card in general spirit. The significant point here is that regardless of the range of style and expression offered in any one group, whether with or without a control card, the choice went unerringly in favour of the least radical, the most nearly conservative paintings available. Such otherwise popular artists as Degas, Renoir and Monet all dropped to middle or low points when their more experimental, less conventional pictures were included. As a bare fact, this overriding tendency is of the greatest importance and is not minimized in any way by our finding Bernard Buffet and Zao Wou-ki each gaining top ranking within a group.

This marked tendency to express strong preference for the most conservative choice offered is undoubtedly related to a variety of factors which we have not yet fully explored. The scientist in our team suspects that there is a close and decisive relation here with familiarity but, if so, I would suggest that the familiarity is with types rather than with specific paintings. The percentage of respondents claiming acquaintance with any of the paintings used in the study is discouragingly low, especially since a good many of those paintings or close equivalents have been exhibited in Toronto. Such correlations as I can discover on this point in our statistics are too random to permit any useful conclusions to be drawn. It can hardly surprise us that a relatively large group acknowledged familiarity with the Vienna Vermeer or that it was placed first for popularity in its group of paintings with interiors as their overt theme. It will surprise us no more that that perennial favourite, Millet's *The Angelus*, gained second highest rating in its group, in competition with Renoir's *La Loge*, both being reasonably well known to our respondents, but in the same group a painting famous across the Atlantic, Grant Wood's *American Gothic*, although familiar to more of the respondents than either the Millet or the Renoir, gained a very low ranking, while the votes for or against both the Millet and the Renoir were split about two to one.

In fact, among the paintings relatively widely known from previous exposure, no less than five were given lowest ranking. In two cases, where the statistics appear to correlate previous acquaintance with highest preference, still-lives by Courbet and Renoir, I think it virtually certain that respondents accepted types for actual experience. In three cases, it is clear to me that respondents, although their preferences may have been expressed for paintings "thought" to be familiar, have in fact, confused familiar objects or subjects with the paintings under examination: the Gromaire *Brooklyn Bridge*, the Seurat *Tour Eiffel*, the Corinth *Walchensee*. In a number of other cases, as with the Sloan *Wake of the Ferry*, the popularity would seem to reflect nostalgic local memories, as no respondents claimed to have seen the picture before.

It is curious and disquieting that so few Toronto respondents recognized either of the two Canadian paintings included: reproductions of one hang on many a school-room wall, but it ranked only sixth in its group. The handsome Morrice ranked top in its abstract group, but probably because it had a recognizable subject of strong nostalgic and evocative power for Canadians: an exceptionally high proportion of respondents could see no connexion between it and its fellows in the group, despite closely similar compositional devices and structural elements based on squares and rectangles. In the course of interpreting our data, we have been constantly struck by the fact that, despite television, despite picture magazines, despite generally excellent department store display and other universally available sources of unconscious visual stimulus and education, there is among our respondents a general lack of ability to recognize a painting as an articulate organization of visual experience if that organization departs very far from traditional forms of visual expression. It is possible, of course, that the raw, unarticulated images of television are increasing rather than diminishing this problem of not so much visual illiteracy as the sheer inability of most people to use their eyes for any but the simplest purposes of survival.

The difficulties of generalization can be understood by the four following sets of theoretically related facts. The two most preferred pictures in each of the 23 decks were horizontal in format with only one exception. Does this mean that most people dislike vertical paintings? Does it mean so even when we know that half of the vertical examples shown to the respondents were placed in the three lowest ranks and only four of the others managed to achieve ranks above the median? No, it does not. While some curators, given a choice between two otherwise equivalent canvases for a contemporary show, will sometimes consciously choose the vertical example for reasons of gallery convenience, all other data of this study show that our respondents are so insensitive to abstract form that even in so gross a question as canvas shape such matters as horizontal or vertical, square, circle or rectangle appear to be ignored. The shapes of television and cinema screens may have had an unconscious influence here. We may have more to say on this point when the computers have digested answers to the question on where and why a favourite out of all these pictures would be hung in the respondent's home if offered the chance. Meanwhile, the evidence indicates that most people in looking at pictures look only at what is inside the frame and not at its external shape. This is at least one step ahead of those who can admire an extravagant frame without seeing what it contains.

Another salient fact is also of a general rather than a specific nature. Analysis of the statistical data does indicate that where a sufficiently wide range of choice is offered, regardless of how little knowledge of art the respondent possesses, he is quite prepared to demonstrate by a choice, if not by a reasoned explanation, what he likes. The same data tell us something more important: he is much more vehemently prepared to tell us what he does not like, what he will not accept, what he instinctively rejects. In percentage terms, 78 per cent of the respondents who saw the example by Dubuffet consigned it to perdition, most of them with what they considered appropriate comments, while the highest favourable percentage ranking, accorded to Millet's *The Angelus*, was only 51 per cent. There was a distinctly higher degree of unanimity among the rejections than among the approvals. Our lay public clearly finds it much easier to point to what it will not accept than to agree on what it likes, or at least likes enough to offer a positive degree of preference above what it will not accept at all. Our study seems to show that "like" is a charged word susceptible of wide interpretations, no one of which necessarily includes the idea of enjoyment, but that "dislike" is a widely shared sensation or emotion and probably contains more readily identifiable components than does its apparent opposite.

A question which yielded far more information of interest than I can discuss either with assurance at this stage of the inquiry or within my space-limits was that which required the respondents to try to discover why one set of ten pictures formed a coherent group. All 23 decks baffled some people completely on this point and in many cases, the answers were either wrong or begged the question by stating in a denigrating way that all the pictures in the group were "modern art". The vast majority clearly thought "a common element" meant theme. They had little trouble if there were, in fact, a common subject, such as the nude or flower pieces. Less than one respondent in any twenty proved really capable of looking for and recognizing

the formal elements underlying surface appearance. The request seems in one way to have produced an unexpected shift in customary viewing habits: we might have expected most laymen to look first for a story, which indeed many of them did much of the time; but, when given this specific task, a surprising number started looking for common details. Instead of seeing that all the pictures of deck D were full-face portraits, however unorthodox some of them may be, close to half the respondents concentrated on eyes, sad expressions, predominant colours or other fractional matters. One respondent even thought that all these portraits, ranging in fact, from Cézanne and Gauguin to Brauner and a latish Picasso, were in the same style by the same artist, none of them "worth looking at". I will return in a moment to the matter of hostile comments.

Lest I seem to suggest that our respondents are capable of only the grossest value judgements and can perhaps sense but not clearly distinguish the formal qualities which all pictures contain—new or old, good or bad—an extremely curious fact emerges from a comparison between the studied rankings for the major decks and the more nearly instinctive ones for the minor decks.

In the course of making the more detailed study of the major deck, nearly a third of the first choices from the corresponding minor decks were reversed to second place, and these look like rather sophisticated reversals. There was so high a degree of agreement about the most sympathetic pictures that we were tempted to see here a remarkable unanimity of feeling, though "unanimity" is perhaps otherwise a misleading word. The rankings were arrived at in the way ministers are chosen for coalition governments in nations with three or more parties and we cannot say that the choices would have been agreeable in all cases to a clear majority of the respondents.

The correspondences were also strikingly similar for the most disliked and usually with considerably higher percentage agreements. Here again, in sixteen cases, both major and minor groups agreed on the most disliked painting for each deck, the champion hates being Dubuffet, Gottlieb, Léger, John Marin, De Kooning, Miró, Pollock and, most surprisingly, Dufy. Some forty-one of the most eminent painters of our century appeared in one of the two bottom positions for either major or minor decks: Klee no less than nine times, Miró seven, Picasso and Léger six and De Kooning five. It may be comforting to know that with other pictures and in other combinations, at least Picasso and Léger also achieved first or second ranking in the major decks, while Klee and Miró rose into the upper half, a distinction not accorded poor Mondrian, who was consistently and strongly disliked. This was most embarrassing, as only a short time before the survey Toronto had shared with The Hague a major Mondrian exhibition. This can only mean that the possibility for an intensive exposure to the work of this artist was ignored by the vast majority of our citizens and that few of those who took advantage of the opportunity either learned anything or even enjoyed the experience.

This section of our preliminary findings does however encourage us to think that the larger part of our fellow men whom we are not reaching through either the contemporary or traditional parts of our museums could to some extent have their interest stimulated, are capable of making rough and ready judgements, could have their horizons considerably broadened with a little effort on our part.

We think we can tell you a little about how, without that help, they are likely to react to unexpected, casual exposure to contemporary art. Let us start with the things they clearly don't like, the things that upset them and make them hostile to what interests us. Above all, they resent the unintelligible and, even more, what they take to be deliberate efforts on the part of the artists to confuse them. They are accustomed in verbal terms to clear, declarative statements and expect the same in art. It doesn't appear that they any longer expect a painting to tell a story or point a moral, but unless it presents an apprehensible image which they can at least feel, they will reject it. We found gratifyingly little rejection on grounds of indecency or racial prejudice, but over and over again encountered the feeling that our respondents were being put-upon by artists who didn't care to be "understood" by ordinary people. They are clearly of the opinion that "good" art has meaning and is meant to be fairly readily grasped by anyone of average intelligence. Visual confusion upsets them and they complain of it under diverse circumstances—it often seems to mean a densely activated

surface but, almost as often, either prolific detail or apparently unrelated but insistent detail, and may mean to them only the absence of firm, plainly stated structure or organization. References to social problems seem, in their unarticulated conception of art, to be out of place. Images overtly or otherwise suggestive of catastrophe, human or social decay or other negative aspects of life as they understand it are offensive and viewed as deliberately destructive. What is commonplace on television in the way of violence and other distortions of life is not, in their view, equally acceptable as subject-matter for painting, but this hardly prepares them to accept non-objective canvases as an alternative; these repel them almost as strongly and, if they get a feeling that the latter "conceals" the former, the degree of repulsion reaches the greatest extent that we encountered. There is evidence of strong distaste for such a wide range of matters as distortion of familiar objects, very heavy line, presumed weakness of compositional structure (including certain kinds of Monets and Degases), unorthodox treatment of traditional religious subjects (Gauguin's *Yellow Christ*), "provocative" nudes. Angular, spiky lines, with the notable exception of the *maniera* of Bernard Buffet, are considered repulsive, perhaps because they suggest pain and cruelty. Geometric forms are only congenial if dominant and simple but are otherwise, as with Mondrian, rejected. Circles and ovals seem preferable to squares and rectangles, but must not be "blurry" or "fuzzy". What more sophisticated viewers might read as fairly blatant phallic symbols pass over the generality of our respondents, who tend to see, instead, such reassuring images as church steeples. The male form may be depicted more or less as it is, but distortions of the female shape are not to be tolerated with any latitude. As for colour, there is much that is distasteful. "Drab", "dull", "jarring" (usually meaning bright, close tonalities) were frequent in the unfavourable comments. Predominant red is apparently highly distasteful, and so is green, unless in the context of a landscape. Purple and strong violet passed without comment, perhaps because they are currently fashion favourites. "Unnatural" colours are resented, for example, not only in Gauguin's *Yellow Christ*, but also in the same artist's arbitrary *Three Puppies*, yet Franz Marc's *Blue Horses* received a high ranking. The facts that they are recognizable as horses and that the composition has a vividly life-affirming force apparently overcomes objections to their "unreal" colour.

The factors militating in favour of paintings, so far as we have interpreted our data, are less numerous. It will be evident from what has been said that the laity continues to have a strong bias toward realism. Real or imagined familiarity in the sense of previous acquaintance is certainly effective but, as previously stated, dubious in any particular context: dislikes tend to be remembered even more persistently than past pleasures and are not easily altered. Recognizability of subject and sense of meaning are clearly so important that the bias toward traditional treatment is understandable. Positive attitudes, even if more felt than apparent, arouse enthusiastic response and one may suspect that the sense of participation plays a stronger role for the respondents than explicit answers indicate.

It should be remembered here that "constructive" is a favourite North American word and its unfavourable antithesis has already been noted. Anything in a painting capable of inducing pleasurable feeling is appreciated, whether it be so obvious as the theme of motherhood or suggestions of holidays and travel or simply a sense of repose. Animals and birds arouse pleasant associations unless dead, but fish, for a variety of imaginable reasons, do not. The serpents that appeared in a few cases either as themselves or as abstract symbols, were ignored. Landscape is widely popular if adequately literal and cool. (Canadians endure very hot summers and love their cold winters.) Warm colours were appreciated, even Kandinsky pinks, but neither hot nor frigid ones. This may reflect current middle- and working-class tastes in interior decoration and induces the melancholy reflection that those who are buyers for the "art galleries" of department stores really do know what they are doing. There is much evidence to indicate that our public enjoys the representation or even the suggestion of deep space and does not share the preoccupation of much recent painting with the formal problems of two-dimensional space.

This is enough of the conclusions, general as they are, that we are at present prepared to voice, apart from some detailed notes included in the list of card groupings and rankings. I have saved to the last a discovery which we do find truly encouraging. Virtually, all our respondents were at first astonished and then flattered that

such people as ourselves were interested in their opinions on art. Even those who claimed a total disinterest in art of any kind, let alone contemporary, of course proved to have opinions and feelings, however little developed, informed or misguided. These people, a great many more than we tend to think, are accessible and can be persuaded to be interested in modern art, an interest to some degree as useful for them as for us. We now ignore them or discount them but, our working committee has come to feel, do so at our professional peril.

As for this preliminary report of our pilot project, may I say finally that, while we recognize that some minor differences in findings elsewhere may well appear because of preferences and prejudices arising from differing cultural traditions, we believe an international extension of this study is likely to prove, as in so many other important respects, that similarities between the visual responses and rejections of the various peoples of the civilized world are far greater than the differences. We believe that we are in fact dealing here as museum professionals with a universal problem. It is our hope that this study will be carried further in the same serious spirit that we have approached it, and that we may then pool our findings for the illumination and benefit of all.

## Practical implications of the Toronto study

by William J. Withrow

Not all readers of this article will be directors or curators of museums of modern art. However, nearly everyone will be able to imagine himself in this role and to consider the public relations and educational problems faced by an institution dedicated exclusively to the art of the 20th century. All professionals will therefore be interested to consider whether any of the preliminary findings of the Toronto study can at this stage be of use to them in their institutions.

Today, as never before, those responsible for the management of art museums are asking fundamental questions about the purpose of their institutions. This is especially true for those involved with museums of modern art. Now that an increasing percentage of the income for the operation of art museums comes from government sources, trustees are quite rightly concerned about the role of the gallery in the community. Directors are concerned because the traditional hierarchy of priorities is difficult to maintain with rising costs of operation, shortage of trained staff and rapidly changing social and aesthetic values. Curators worry about acquisition and exhibition policies in the light of the many new and extraordinary art forms which appear with increasing rapidity. And the public relations department puzzles over the apathy or hostility of the public to much of the art of this century.

Docents working in museums of modern art are quick to point out that visitors to galleries are not hostile to the art itself. Children, of course, are always enthusiastic about experimental work, especially new forms of sculpture, and most adults visiting the museum appear eager to understand and discover what it is all about. But obviously, when one talks of the reaction of museum visitors, especially those who take tours, one is not talking of a representative sample of the public. Even with the meteoric rise in museum attendance figures, we know that there are masses of people who have a hostile attitude toward modern art and who consequently view the activities of contemporary museums as part of some great conspiracy to dupe the public or, at the very least, to amuse a peculiar cultural minority. There is a widening gulf between what today's artist creates and the general public's acceptance of it which the majority of museums have not been able to bridge.

What the true purpose is of a museum of modern art is the philosophical question of the year, and art critics in recent months, particularly in North America, have devoted more space discussing this question than to reviewing exhibitions.

On a more practical level, there are some fundamental questions which we professionals want answered in order to make our institutions more effective. This presupposes, whether we are concerned either wholly or in part with modern art, that we are not prepared to accept the role of our museum as being merely a container for the art that is fully classified and accepted or even less, that it is to serve primarily as a club for a coterie committed solely to what is at the moment considered to be the most advanced in art. In fact, our inquiry is based on the belief that the art museum (specialized or not) is an educational institution as well as a vital social force in the community. This does not preclude the museum's traditional roles of repository, research centre and bastion of inherited aesthetic standards. It simply recognizes the desire on the part of today's social institutions for greater involvement with the world at large. The word often used is "democratization". With that assumption taken for granted, let us imagine ourselves in the role of director of a museum of modern art, earnestly seeking answers to some of the following questions:

1. (a) Why do people visit (or not visit) the art museum? (b) If they do, what makes them repeat the experience and possibly become regular visitors—or even supporting members?
2. (a) What factors are involved in determining that a certain percentage of the population never attend, regardless of special attractions, and another percentage attend occasionally but only for special exhibitions? (b) Is there a way to reach some of these presently disinterested masses?
3. What is it about most 20th-century art which causes indifference or, in some cases, hostility even among those who claim to be art lovers?
4. What specifically could we, as museologists, do to bridge the gap between the work of the artist and the general public's attitude?
5. By what means not currently used might we make the visitor's experience more meaningful?
6. Does a part of the answer lie in greater and more intelligent use of radio, TV and other mass communication media by the museum itself?
7. Can the public be treated *en masse* without regard to age, social background or education, or should lectures, tours, etc., be graded as they are in formal schooling?
8. Would lectures relating modern art to modern philosophy, literature and other social arts be beneficial?
9. Are there ways exhibitions can be presented to assist in understanding?

If a study such as the one described in this issue of *Museum* could give us clear, reliable answers to even a few of these questions the effort would be well worth the trouble. In some cases, our current practices might not have to change at all, since the intuition of experienced professionals is often reliable. But it is reassuring to know that museum policies are validated by more than just hunches. This is particularly true when faced with the challenge of justifying a budget or capital expenditure before a group of business men, government officials, politicians or other groupings of laymen so often responsible for approving such basic requests for the support of museum operations.

Let us look then at the results of the Toronto study. How many of our nine questions were definitely answered? And, more important, are the answers of any practical value in helping the museum director in his daily tasks?

The solid facts gleaned from the questionnaires yield four statements related to the questions.

*Fact 1.* There is a relationship between familiarity with a work of art and the public's preference for that work.

Encouraging the sale of books, postcards, slides and other forms of reproductions obviously helps to increase public awareness. Exposure means familiarity, and familiarity in this case breeds the reverse of contempt. In the arts, we tend to love the things which are most familiar.

In all efforts to educate, begin with the known (i.e. the loved and accepted) and move to the unknown. This is a simple and well-known pedagogical principle which naturally operates effectively in all fields, but is particularly essential in art education.



Obvious? Yes, but how many times has the principle been violated or ignored in a museum tour or lecture with the result that the audience became restless before the lecturer had a chance to win confidence and move through prejudices to a new appreciation of the unfamiliar?

In choosing what to reproduce for a poster or other visual material when advertising an exhibition, select the work which is most likely to be known or, as second best, mistaken for something known. Again, we love automatically the things we have been conditioned to accept and may learn to love the unfamiliar. Ask those responsible for the planning of an opera company's repertoire if this is not their strategy.

*Fact 2.* The public is consistent in its preferences with respect to modern art.

If a museum wishes to maintain a modicum of communication with its public, it cannot totally disregard certain well-established biases. These biases are possible to measure and are especially consistent when they are negative. They appear to deal with the simple fact that the majority of people dislike works of art to the degree to which the artist has departed from or violated what is commonly regarded as the traditional conventions of visual reality. Whether the curator of a museum committed to 20th-century art wishes to permit this to condition his choice of material for either exhibition or acquisition is very much another question. But he must, at least, be aware of the facts when he makes his decision.

*Fact 3.* The public has great difficulty in identifying the art expert's basis for grouping works of art.

In spite of the thousands of art books sold yearly and in spite of all the art education activities in schools and art museums, the public, on the whole, does not easily grasp the formal aspects of art. People find it difficult to see beyond the subject-matter, and when there is no recognizable subject-matter, they are generally lost. (This presumably does not mean they always want a "story"—but they want to play the game of identification, of recognition.)

Much can be done to help the exhibition visitor to understand and enjoy what he sees. The way in which the exhibition is installed can assist him to appreciate the artist's intent. Pictures can be grouped in such a way that common formal elements can be more readily discerned and these elements can be identified for the uninitiated by means of accompanying diagrams and labels. Too little thought has, up till now, been given to the development of tasteful and effective didactic material.

Without compromising in any way the scholarly value of an exhibition catalogue, much more could be done to assist the layman in his search for meaning than presenting the usual morass of technical jargon, bibliographies and records of provenance. Surely one of the purposes of a catalogue is to interpret clearly the exhibition for the visitor. How often does the introductory essay, or for that matter, the catalogue entries, add to the layman's feelings of alienation and confusion?

*Fact 4.* There is no relationship between age, sex, occupation or education and any of the findings of this study.

No one concerned with public art education, at least in the last ten years, would find this too surprising. Therefore, for the purpose of tours and lectures, it seems unnecessary to caution against segregation of the public on any such basis. (Obviously, small children must be excepted.)

In this connexion, art appreciation is truly a democratic pursuit, theoretically available to all.

It cannot be over-emphasized that this study was initiated in order to establish and test a method. It therefore cannot be judged in any other terms. That the results to date are of limited use, no one denies. What we look forward to is the application of the method in other cities in many countries. During the next few years, it is also hoped that the method will be refined and improved and that a more precise scientific interpretation can be made of the collected results. Then the art museum director will have a formidable body of facts upon which he can base his efforts to reach a large audience. In the meantime, having been warned by the preliminary findings of the Toronto study, he might start by taking a hard look at the techniques of presentation and education now used in his own museum.

ASSOCIATED MARKETING SERVICES LTD

Code no. \_\_\_\_\_  
 Major deck \_\_\_\_\_  
 Minor decks \_\_\_\_\_

Respondent's name \_\_\_\_\_  
 Address \_\_\_\_\_  
 City \_\_\_\_\_ Telephone no. \_\_\_\_\_  
 Interviewer's name \_\_\_\_\_ Area number \_\_\_\_\_  
 Date \_\_\_\_\_ Length of interview \_\_\_\_\_ mins.

*Introduction.* Good \_\_\_\_\_, I am \_\_\_\_\_ of Associated Marketing Services Limited. We are conducting a survey about art for Unesco and I would like to interview one of the members of this household, if I may.

In doing this survey, we are selecting the person in the household to be interviewed by birthday. Could you please tell me the names of all the persons 15 years of age or older, including yourself, who live in this household (*probe for position in household*), and the day and month of each one's birthday? (*Record below.*)

Name	Position in household	Date of birth	Name	Position in household	Date of birth
1. _____	_____	_____	6. _____	_____	_____
2. _____	_____	_____	7. _____	_____	_____
3. _____	_____	_____	8. _____	_____	_____
4. _____	_____	_____	9. _____	_____	_____
5. _____	_____	_____	10. _____	_____	_____

Select the person whose birthdate will follow soonest after the date of the interview. If that person cannot be interviewed, select the person of the same sex with the next closest birthdate, etc.

Circle the number opposite person interviewed.

When you have selected your respondent, tell him/her that you have a number of pictures which you would like him/her to look at and suggest you conduct interview while seated at a fairly large table. Then introduce the study by handing typed card no. 1.

**Section A. Background in art**

First of all, I'd like you to tell me a little about yourself and your background.

1. What was the last type of school you attended? Was it elementary school, secondary or high school or did you go beyond high school in your education? (*If went beyond high school, specify name and type of school(s) attended beyond high school.*)

Elementary school 1

Secondary or high school 2

Technical or trade school (*specify*) \_\_\_\_\_

Post-high school (*specify*) \_\_\_\_\_

*In question 2 ask about each level of schooling up to the point at which respondent discontinued education.*

2(a) Did you receive any instruction or classes in art in elementary school?  
 Yes 1 *Ask qu. 2(b).*  
 No 2 *Skip to qu. 2(c).*

2(b) Could you tell me what kind of art instruction you received? (*Probe.*)

\_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

2(c) Did you receive any instruction or classes in art as part of the regular classes at secondary or high school?

Yes 1 *Ask qu. 2(d).*  
 No 2 *Skip to qu. 2(e).*

2(d) What kind of instruction or classes did you take? (*Probe.*)

\_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

*For each of the other institutions attended ask qu. 2(e).*

2(e) When you attended \_\_\_\_\_ (*name of institution*), did you have any instruction or classes in art as part of your course of study? (*If "yes" probe for description of art instruction.*)

Name of institution	Whether art studied	Description of art instruction
1. _____	Yes 1	_____
	No 2	_____

2. _____	Yes 1	_____
	No 2	_____

3(a) How far did your mother go in school? And your father?

	Mother	Father
Elementary	1	1
Secondary/high school	2	2
Other ( <i>specify</i> ) _____	_____	_____
None	O	O
Don't know	X	X

Ask qu. 3(b) and 3(c) about respondent's mother and then repeat for respondent's father.

3(b) Do you know whether your mother/father received any instruction or classes in art at school?

	Mother	Father
Yes	1	1
No	2	2
Don't know	3	3

If "yes" ask qu. 3(c).

3(c) In which school did your mother/father receive art instruction?

	Mother	Father
Elementary	1	1
Secondary/high school	2	2
Other (specify)	_____	_____
_____	_____	_____
Don't know	X	X

4(a) Have you, yourself, done any art work on your own or have you done anything in the way of art that was not connected with regular school classes? This could include drawing, painting, sculpture, pottery making or other kinds of art, or such things as attending evening or summer art programmes.

Yes	1	Ask qu. 4(b).
No	2	Skip to qu. 4(c).

4(b) Would you tell me what you have done? (Probe.)

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

4(c) What about your parents? Has either of them been involved in art, either at work or as a hobby or recreation?

	Mother	Father
Yes	1	1
No	2	2
Don't know	3	3

If "yes" ask qu. 4(d).

4(d) What kinds of art work has your mother/father done? (Probe.)

Mother	Father
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

End of Card no. 1.

**Section B. Major exhibit sequence**

Card no. 2.

Record major deck (from front page):

Major deck no. \_\_\_\_\_

Now, I'm going to show you a set of ten cards. On each card is a reproduction of a painting. There will likely be a great many of these paintings that you have never seen before. Don't let it bother you. This is not a test. We are interested in your opinions.

Shuffle cards in major deck and lay them down facing the respondent, making certain that no cards are upside down or sideways.

- 5(a) First, have you seen any of these pictures before?  
 Yes 1 Ask qu. 5(b).  
 No 2 Skip to qu. 6.
- 5(b) Which ones? (For each picture mentioned, record number below 5(b) and ask qu. 5(c).)
- 5(c) Where have you seen this picture before? (Record below 5(c) for each one. Respondent may give more than one answer.)

Card no.	5(b) Pictures seen before	5(c) Where pictures seen						
		Don't know/ Not stated	Museum/ Art gallery	Art store	Art book	Book Magazine (un-spec.)	Private home	Other (specify)
1	1	1	2	3	4	5	6	_____
2	2	1	2	3	4	5	6	_____
3	3	1	2	3	4	5	6	_____
4	4	1	2	3	4	5	6	_____
5	5	1	2	3	4	5	6	_____
6	6	1	2	3	4	5	6	_____
7	7	1	2	3	4	5	6	_____
8	8	1	2	3	4	5	6	_____
9	9	1	2	3	4	5	6	_____
10	0	1	2	3	4	5	6	_____

6. Place the board on the table and hand respondent typed card no. 2. Read the card out loud while the respondent follows using his card. Make sure respondent understands instructions before proceeding.  
 Shuffle the cards in the major deck and hand to respondent. Note that respondent must put one card on each square. When respondent has put all cards on the board, note the code numbers on the back of each card and record below:

Ranking	Card no.									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9
10	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Take cards off board, shuffle them and place them in a row on the table. Put board out of sight.

- 7(a) Now, looking at these ten pictures again, can you think of any reasons why they should have been put together as a group? (Probe.)

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

- 7(b) Is there any picture in particular, or perhaps more than one, which doesn't seem to fit in with the others, or which stands out as being different?  
 Yes 1 Ask qu. 7(c).  
 No 2 Skip to qu. 8.

- 7(c) Which picture or pictures do you have in mind?  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

- 7(d) Why do you say this? (Probe.)
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_

- 8(a) If you could choose one of these pictures for your own use—that is, a full-sized picture, of course—which one would you select? (Respondent may select only one.)  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

- 8(b) Why did you choose this one? (If respondent gives general reason, such as "nice" or "I like it best", probe to obtain specific reasons.)

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

8(c) And what would you do with it? (Probe.)

\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_

8(d) If respondent plans to hang or display picture, find out where (e.g. living room, den, office, etc.). Note below and ask "Why?"

\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_

Pick up all cards from major deck and place in stack to one side.

Section C. Minor exhibit sequences

Record 1st minor deck from front page: 1st minor deck no. \_\_\_\_\_

Spread out cards from 1st minor deck on table and ask qu. 9.

9. Now, looking at these ten pictures, please tell me if you can think of any reasons why these cards were put together in a group. (Probe.)

\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_

10(a) Please pick out the picture that you like most. (One picture only.)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

10(b) And now the picture that you like least. (One picture only.)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

Pick up all cards from this deck and stack to one side.

Record 2nd minor deck from front page: 2nd minor deck no. \_\_\_\_\_

Spread out cards from 2nd minor deck on table and ask qu. 11.

11. Now, looking at these ten pictures, please tell me if you can think of any reasons why these cards were put together in a group. (Probe.)

\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_

12(a) Please pick out the picture that you like most. (One picture only.)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

12(b) And now the picture that you like least. (One picture only.)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

Pick up all cards from this deck and stack to one side.

Record 3rd minor deck from front page: 3rd minor deck no. \_\_\_\_\_

Spread out cards from 3rd minor deck on table and ask qu. 13.

I 50

13. Now, looking at these ten pictures, please tell me if you can think of any reasons why these cards were put together in a group. (Probe.)

\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_

14(a) Please pick out the picture that you like most. (One picture only.)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

14(b) And now the picture that you like least. (One picture only.)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

Pick up all cards from this deck and stack to one side.

Take each deck of cards, shuffle them and arrange in straight line across table so that you have four rows of cards. Be careful to keep cards in each deck separate from others.

15(a) Now, which set of pictures do you like best as a group? (Record below.)

15(b) Which do you like second best? (Record below.)

15(c) And next best? (Record below.)

15(d) And which do you like least? (Record below.)

Write in deck letter

- 15(a) Liked best
15(b) Liked second best
15(c) Liked third best
15(d) Liked least

Section D. Basic data

16. Now, just to finish off, how many persons, including yourself, are in your family?
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10 or more)

Hand respondent typed card no. 3.

- 17. Please tell me which of these age groups you are in.
A. 15-19 1
B. 20-24 2
C. 25-34 3
D. 35-44 4
E. 45-54 5
F. 55 and over 6
Refused 7

18(a) What is the occupation of the head of the household—that is, what kind of work does he do?

\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_

If respondent is not head of household ask qu. 18(b).

18(b) And what is your occupation? (If "student", ask where.)

\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_

Hand respondent typed card no. 4.

- 19. Into which of the groups on this card does your annual family income fall? Just tell me the letter which corresponds to the income group.
M. Under \$3,000 1
N. \$3,000-5,999 2
O. \$6,000-8,999 3
P. \$9,000-11,999 4
Q. \$12,000 and over 5
Refused 6
Don't know 7

20. Sex of respondent: Male 1
Female 2

Note. If interviewing in apartment building, use this order for selecting floors: 26, 13, 24, 9, 23, 3, 15, 4, 22, 6, 21, 18, 17, 12, 19, 16, 14, 5, 27, 30, 28, 20, 29, 7, 11, 8, 1, 10, 2, 25.

## Instructions for the application of the questionnaire

### This is important:

- 1 Read instructions fully with your questionnaire beside you.
- 2 Always use a pencil—never a ball-point or pen.
- 3 Be sure to circle only the correct number that is beside the answer given to the question asked.
- 4 Questions asked must have an answer or explanation why they are not answered.
- 5 Deadline date must be met.
- 6 If you have contracted to do this study it must be completed according to instructions, or payment can be withheld.
- 7 If any problems arise, contact your supervisor immediately.

### Introduction

Most of the countries in the world have museums and art galleries which contain works of art on display for the general public to see. Countless books containing reproductions of works of art are sold and reproductions of works of art hang in many houses. Art is a subject which is part of the curriculum in many school systems in countries around the world.

None the less, very little is known about the attitudes of the average person to art, his familiarity with it, the ways in which he judges it or the words he uses to talk about it.

This study has been commissioned by Unesco's International Council on Museums to help increase the knowledge about art and the average person. It is hoped that the study will provide a wealth of information for those who are concerned with bringing works of art to the attention of the public—people such as art gallery directors, museum directors, educators, etc.

The study in Toronto is the pilot test. If the study proves successful, it will be replicated in cities all over the world. This means that we are given both the honour of being the first company to do this type of research and the responsibility of doing an excellent job.

The study has been designed with a great deal of care in order that it may meet the high standards required by social scientists of a research project and in order that it may be replicated in other cities. Our methods will come under the closest scrutiny by experts, so it is vital that we adhere strictly to the procedures outlined in the questionnaire and instructions.

### Whom to interview

The respondent is to be a male or a female who is at least 15 years of age on the date of the interview. We have set no sex or age quotas. Instead, at each household, the selection of the person to be interviewed will be done by means of the procedure outlined below.

The person who answers the door is to list the name and position in the household of every person 15 years or more who lives in that household and to state the day and month of each person's birthday (e.g. John, head of household, November 13). All positions in the household are to be in relation to the head of the household—for example, son of the head of the household, or mother of the head of the household, etc.

The person to be interviewed is the person 15 or older whose birthday comes soonest after the date of the interview. For example, if the interview is conducted on October 18th, select the individual 15 or over whose birthday follows most closely after October 18th. If that person is not available to be interviewed you should

ask to interview the person of the same sex whose birthday follows next after the date of the interview, etc. Only one person in a household may be interviewed. Note that no callbacks are to be made.

### Where to interview

You will find your starting points listed on your wage sheet. Each starting point is a street intersection. You are to start with the corner house at that intersection and follow the path described on the yellow Random Path sheet in your kit. Go to every second household on that path. No callbacks are to be made. Do not attempt interviews in business buildings, factories, etc.

You will be completing ten interviews per starting point and twelve at the last starting point.

Please note that, although you have been assigned spare starting points to be used as replacements in the event that your starting points cannot be used, you must have a very good reason for using the spares and you must get permission from the office to replace a starting point before doing so.

### Interviewing in apartment buildings

Apartment buildings are to be treated as if they were blocks of houses. Once you have selected the floor on which interviewing is to be done, start at one end of the hall and go to every second apartment, alternating from side to side of the hall. We have specified the order in which the floors are to be selected on the last page of the questionnaire. It is essential that you follow this order.

### When to interview

All interviewing is to be done in the evening on weekdays and during the daytime on Saturdays in order to allow men and working women to be represented in the sample.

We cannot specify how long you must spend on each trip to your interviewing location, but please spend as long as possible on each trip in order to avoid incurring high per-interview travel. We have hopes that you will manage to average two interviews per evening and four per Saturday trip. If you can do more we will be delighted, of course.

### The card decks

Your kit will contain twenty-three decks of cards (identified by the letters A to W), each deck containing ten cards (identified on the back by the numbers 1 to 10). Each card contains a reproduction of a painting. Please guard these with the utmost care—we do not have replacements for many of the cards.

In each interview you will use four of these decks—a major deck and three minor decks. You will ask questions 5 to 8 with the major deck, 9 and 10 with the first minor deck, 11 and 12 with the second minor deck and 13 and 14 with the third minor deck.

The letters of the decks to be used and the order in which they are to be used are written at the top of the first page of the questionnaire. It is absolutely essential that you follow this order in every case.

The questionnaires have code numbers and it is necessary to complete the questionnaires in numerical order, so that the lowest number is done first and the highest number last—for example, doing number 53 first, 54 second, 55 third and so on.

When showing the cards to the respondent you must be sure that, when he looks at them, he sees them right-

side up. There are twenty-nine cards for which there is no way to judge right-side up by the picture itself. We have written the number on the back of each card in such a way that you can use the following procedure to ensure that it is right-side up:

Looking at the back of the card, turn the card around until the number on the back is in the lower left-hand corner. Turn the card over as if it were the page of a book. You will now be looking at the card right-side up.

### Shuffling the cards

Several times in the interview you are asked to shuffle one of the card decks. Please do so thoroughly whenever required but as unobtrusively as possible—picking the cards up in a random order or something of this sort. It is important to avoid giving the respondent the feeling that he is being tested.

**This study is not a test of the respondent's knowledge.** You must make certain that the respondent does not do this study with the attitude that he is being tested or judged. Please explain to him that we are gathering information about opinions in the population and that there are no right or wrong answers.

### Recording forms

You must fill out the recording form to indicate the result of each contact you attempt. If the respondent is foreign-speaking record the language. If he refuses to be interviewed record the reason. Note that "not knowing anything about art" is not a reason, since knowledge about art is not a qualification of the study.

### Probing open-end questions

Excellent probing for all open-end questions is essential. If the probing is really good the open-end questions will yield a great wealth of information about attitudes and opinions of people about art, their preferences, their standards for judging works of art and the words they use in discussing art. If the probing is poor these questions will be useless.

The words the respondents use in answering the open-end questions must be recorded verbatim. Do not edit or change their wording. We want to know what terms people use when discussing art.

Because art is a rather abstract subject, it is quite possible that respondents may have difficulty in expressing themselves. If this is the case they may start talking in vague generalities—"it is all confused, it is just a mess", etc. This type of answer is quite useless unless it is probed further. You must probe to get the respondent to express himself precisely and in detail about the specific attributes and qualities of the picture. Answers such as "nice", etc., must be probed fully to find out what exactly it is that is "nice" and why and in what way.

The respondent may volunteer one answer and not go any further on his own even though he may have more to say. You must also probe exhaustively, to make sure the respondent says everything he can in answer to your question, both for this reason and because your probes may stimulate further thoughts.

While probing, however, be careful never to prompt the respondent. You must not put words in his mouth by anything you say. Furthermore, you must be careful to be as objective as possible in order not to influence him by your facial expressions, your tone of voice or your manner.

## The questionnaire

### Section A

#### The front page

The code numbers at the top of the page will indicate the order in which the questionnaires are to be done—the lowest number first and the highest number last.

The letter of the major deck is written in, and the letters of the first, second and third minor decks are recorded in the proper order. Please transfer these letters to the appropriate places within the questionnaire (pages 6, 9, 10 and 11) before you start interviewing.

Record the area number in the space provided inside the box.

#### Selection of respondent

Record the name, position in the household (with rela-

tion to the head of the household) and day and month of birth of every person 15 years or over who lives in the household. Use the birthdays to determine who is to be interviewed in the manner described above.

Hand the respondent typed card no. 1 to introduce the study.

#### Question 1

For trade or technical schools and for education beyond high school, specify the name and the type of school.

#### Question 2

For each level of education, determine whether the respondent had any kind of art instruction or classes as a part of the regular classes and probe for a full description of this instruction. We are interested in

any kind of art work—drawing, painting, sculpture, collages, murals, art history, etc. Get full details.

#### Question 3(a)

Ask for both father and mother of the respondent. Record name and type of school if beyond high school.

#### Questions 3(b) (c)

Ask for respondent's mother, then repeat for respondent's father. Again, record name and type of school if beyond high school.

#### Questions 4(a) (b)

These questions are concerned with art work of any sort done apart from the respondent's formal schooling. Probe for full details.

**Questions 4(c) (d)**

The comments above about questions 4(a) (b) apply here as well. Probe for as much detail as you can get about the mother's and the father's art work.

**Section B—Major exhibit sequence**

Record the letter of the major deck in the space provided. Read the brief introduction to the respondent and make certain that he understands that he is not "taking a test". Shuffle the cards without being obvious about it and lay them down, facing the respondent, being careful to do so in such a way that he is viewing them right-side up.

**Question 5**

If none of the pictures is familiar to the respondent, skip to question 6. If he remembers having seen any of them, find out which ones and, for each one, probe for all the places he recalls having seen it before. Circle the appropriate number and specify in words if he has seen it somewhere other than the places listed on the questionnaire.

**Question 6**

After putting the board on the table and handing the respondent typed card no. 2, read the card out loud while the respondent reads his copy. Do not start the ranking of the cards until you know the respondent has understood the procedure to be followed.

The respondent must put every picture on the board with only one picture in each square. If the respondent says that there are some which he likes equally well, ask him to guess or make an arbitrary decision between them.

When the respondent has finished the ranking record the rank for each card and remove the cards from the board in a shuffling process. Put the board out of sight and lay the cards down on the table in front of the respondent.

**Question 7(a)**

The pictures in a deck have been put together in a group because they do share certain common qualities. You must probe with great care to find out what the respondent thinks are the reasons for them being put together as a group.

General answers, such as "They're all confused, all mixed up", "They're abstract", etc., must be fully probed

to find out exactly what the respondent means. Probe for clear descriptions of the formal qualities the pictures have in common—qualities like colour, shape, subject matter, method of painting, etc.

**Question 7(b) (c) (d)**

The respondent may feel that eight of the pictures have something in common, but that two of them don't seem to belong with the remaining eight. This is the sort of thing we want to find out. Note that this must not be a leading question—the respondent should not be under the impression that we are testing to see if he can "find the pictures that don't belong". We just want to know if he feels that some don't.

If he feels that some don't fit, probe for full and detailed explanations of why he thinks certain pictures don't fit in with the group. Note that his reasons must be in the form of a comparison—"These have this quality in common but these others do not".

**Question 8**

This question refers to the hypothetical possibility of his being able to select a good full-sized reproduction of any of the pictures in the deck. Which one would he choose? Note that he can select only one.

Probe to find out all the reasons in detail for his selection.

Probe to find out what he would do with it; and if he intends to hang it find out where and probe to find out why he would hang it there.

Note. Put the cards in the major deck in a pile and put them aside.

**Section C—Minor exhibit sequences**

Note. In this section you will ask questions about the three minor card decks. Record the number of the first minor deck in the space provided, spread the cards out in front of the respondent and ask questions 9 and 10 about the first minor deck. Then put the deck to one side and repeat the procedure for the second minor deck and, finally, repeat the procedure for the third minor deck.

**Questions 9, 11, 13**

Probe for full and detailed answers as to why the respondent thinks the cards in the deck were put together in a group. The comments typed above in

these instructions for question 7(a) apply to questions 9, 11 and 13.

**Questions 10(a) (b), 12(a) (b), 14(a) (b)**

The respondent must select the one picture he likes most and the one picture he likes least from each minor deck.

**Question 15**

Now, shuffle each of the four card decks in turn, and lay each deck out in front of the respondent so that he is looking at four rows. The respondent is now to rank the four decks in order of his preference of them as groups—the group he likes best, the group he likes second best, third best and least.

Note. Put all four card decks aside before asking the basic data questions.

**Section D—Basic data**

**Question 16**

Note that the respondent is to include himself in the count.

**Question 17**

Straightforward.

**Question 18(a)**

Probe for the occupation of the person who is the head of the household: the type of work that he does and the type of company for which he does it.

**Question 18(b)**

If the respondent is the head of the household skip this question. If the respondent is not the head of the household, however, find out his occupation. Probe for the type of work and type of company. If the respondent is a student find out at what type of school and the name of the school.

**Questions 19 and 20**

Straightforward.

THANK YOU VERY MUCH FOR YOUR  
HELP. WE HOPE YOU FIND THIS  
STUDY AN INTERESTING  
AND REWARDING ONE.

# List and methods of the card groupings and rankings<sup>1</sup>

by T. A. Heinrich

# Liste et modes de groupement et de classement des cartes<sup>1</sup>

par T. A. Heinrich

# Notas sobre la agrupación y clasificación de las tarjetas<sup>1</sup>

T. A. Heinrich

# Примечания к группам и категориям карточек<sup>1</sup>

Автор: Т. А. Хейнрих

1. The cards are listed from 10 to 1 in order of preference, 10 representing the most liked, 1 the least liked. As it was impossible to reproduce in colour, or even in a large format, the 220 works of art used for the Toronto study, sixteen of the most significant, having obtained either the highest or the lowest rankings, are reproduced on pages 178-180. It should be noted that these particular works have also been selected for the second phase of the study.

- Colour
- Black and white

1. Les cartes sont numérotées de 10 à 1 par ordre de préférence : le n° 10 est attribué à celle qui a recueilli le plus de suffrages et le n° 1, le moins. Dans l'impossibilité de reproduire en couleur, ou même dans un format suffisamment grand, les 220 œuvres choisies pour l'enquête de Toronto, seize de celles-ci, les plus significatives, ayant obtenu soit les plus hautes, soit les plus basses cotes, sont reproduites p. 178-180. Il convient de noter qu'il s'agit d'œuvres ayant été également retenues pour la deuxième phase de l'enquête.

- En couleur
- En noir et blanc

1. Las tarjetas postales llevan una puntuación de 10 a 1 por orden decreciente de preferencia. Como no era posible reproducir en color o, ni siquiera, en un formato suficientemente grande, las 220 obras elegidas para la encuesta de Toronto, en las páginas 178-180 se reproducen dieciseis de las más notables entre las que han obtenido las notas más altas o más bajas. Conviene observar que estas obras han sido seleccionadas igualmente para la segunda fase de la encuesta.

- En color
- En blanco y negro

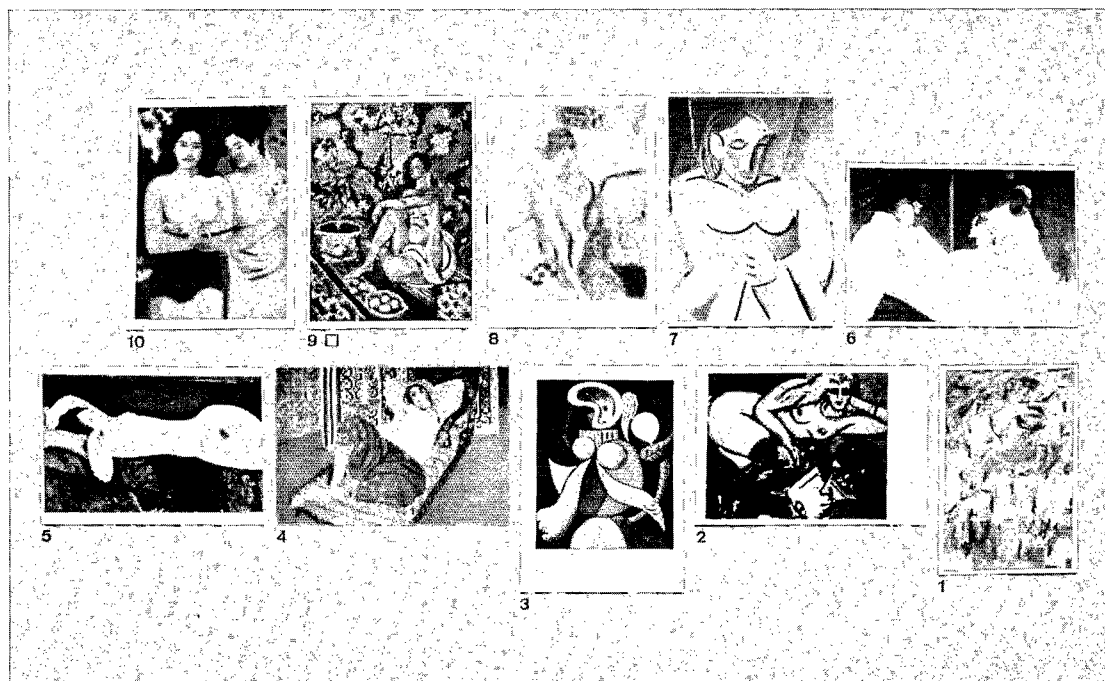
<sup>1</sup> Карточки расположены в том порядке, в каком они наиболее нравятся публике: 10 карточек, представляющих наиболее любимые картины, и 1 карточка — наименее любимую картину. В связи с невозможностью привести репродукции 220 произведений искусства, использованных в торонтском исследовании, в цвете или хотя бы достаточно крупным форматом, было решено поместить репродукции 16 наиболее показательных из них, которые получили либо высшие, либо низшие оценки. Эти репродукции приводятся на страницах 178—180. Следует отметить, что эти работы отобраны также для второй фазы исследования.

- цветная репродукция
- черно-белая репродукция





A Female nudes  
Nus féminins  
Desnudos  
Обнаженные женские тела



10. Gauguin *Women with mangoes*
9. Matisse *Figure decorative*
8. Bonnard *Nu à la baignoire*
7. Picasso *Nude with towel*, 1908
6. Manet *Olympe*, 1865 (control)
5. Modigliani *Le grand nu*, c. 1919
4. Matisse *Odalisque*
3. Picasso *Woman with flower*
2. Beckmann *The letter*
1. de Kooning *Woman and bicycle*

The solid, quasi-realism of Gauguin was strongly preferred, not only to the dissolved "grotesque" form of de Kooning, but also to the distortions of Modigliani, Matisse, Picasso and Beckmann. A more orthodox Matisse (9) far outranked an elongated figure by the same artist (4) and a mildly African but structurally forceful Picasso (7) was preferred to a colourful but "dehumanized" surrealist example (3). The five in the upper half are all relatively muted in colour with a predominance of soft blues; the five disliked paintings are predominantly red or have sharp red or orange accents. The five preferred paintings are sexually muted, the remainder are provocative and strongly emphatic in sexual characteristics. The Gauguin was said to be "most familiar".

Le quasi-réalisme et la solidité de Gauguin ont été préférés de beaucoup non seulement aux formes "grotesques" et désagrégées de De Kooning, mais aussi aux distorsions de Modigliani, Matisse, Picasso et Beckmann. Un Matisse orthodoxe (9) est bien mieux classé qu'une figure étirée du même artiste (4), et un Picasso quelque peu africain mais fortement structuré (7) a été préféré à un autre de caractère surréaliste, très coloré mais "deshumanisé" (3). Les cinq peintures classées en tête sont toutes traitées dans des tons relativement assourdis où prédominent les bleus ; les cinq autres sont à dominante rouge, ou contiennent des accents violents de rouge ou d'orange. Dans les cinq peintures préférées, la sexualité reste discrète tandis que, dans les autres, les caractéristiques sexuelles sont provocantes et fortement accentuées. L'œuvre la mieux connue des personnes interrogées était le Gauguin.

Se prefirió netamente el sólido cuasirrealismo de Gauguin, no sólo a las formas "grotescas" evanescentes de De Kooning sino también a las distorsiones de Modigliani, Matisse, Picasso y Beckmann. Un Matisse más ortodoxo (9) ocupa un lugar mucho más alto en la clasificación que una figura alargada del mismo artista (4) ; se prefirió un Picasso con reminiscencias africanas pero de vigorosa estructura (7) a otro surrealista, lleno de color pero "deshumanizado" (3). El color de los cinco cuadros preferidos es relativamente sordo y predominan los azules suaves ; los otros cinco son predominantemente rojos o tienen manchas de rojo o naranja vivo. El aspecto sexual de los cinco cuadros preferidos es muy leve, y en los otros cinco resulta provocador y está fuertemente acentuado. Del Gauguin se dijo que era "muy conocido".

Решительное предпочтение получил выразительный квази-реализм Гогена не только по сравнению с различными "гротесковыми" формами де Коонинга, но также и по сравнению с извращениями Модильяни, Матисса, Пикассо и Бекманна. Более ортодоксальный Матисс (9) стоит значительно выше по сравнению с удлинённой фигурой этого же художника (4), а слегка африканизированное, но более мощное по структуре изображение Пикассо (7) получило предпочтение перед красочным, однако лишенным человеческих черт сюрреалистическим произведением (3). Все пять картин в верхней половине написаны сравнительно приглушенными красками с преобладанием светлоголубых тонов; пять картин, получивших наименьшее предпочтение, написаны в основном красным или имеют резкие красные или оранжевые акценты. Пять получивших предпочтение картин имеют сексуально приглушенный характер, остальные — возбуждающие и сильно подчеркнутые сексуальные черты. Гоген был признан "наиболее знакомым."

B Figures in landscape  
 Personnages dans un paysage  
 Figuras en un paisaje  
 Тела на фоне ландшафта



10. Van Gogh *The Good Samaritan*, 1890
9. Manet *Déjeuner sur l'herbe*, 1869 (control)
8. Seurat *Une baignade à Asnières*
7. Park, David *Four men*, 1958
6. Brauner *Pierre philosophe*, 1940
5. Delaunay *The City of Paris*
4. Rousseau *The dream*, 1910
3. Léger *Les loisirs, hommage à J. L. David*
2. Cadmus *Fantasia on a theme by Dr. S.*, 1946
1. Picasso *Baigneuses*, 1920

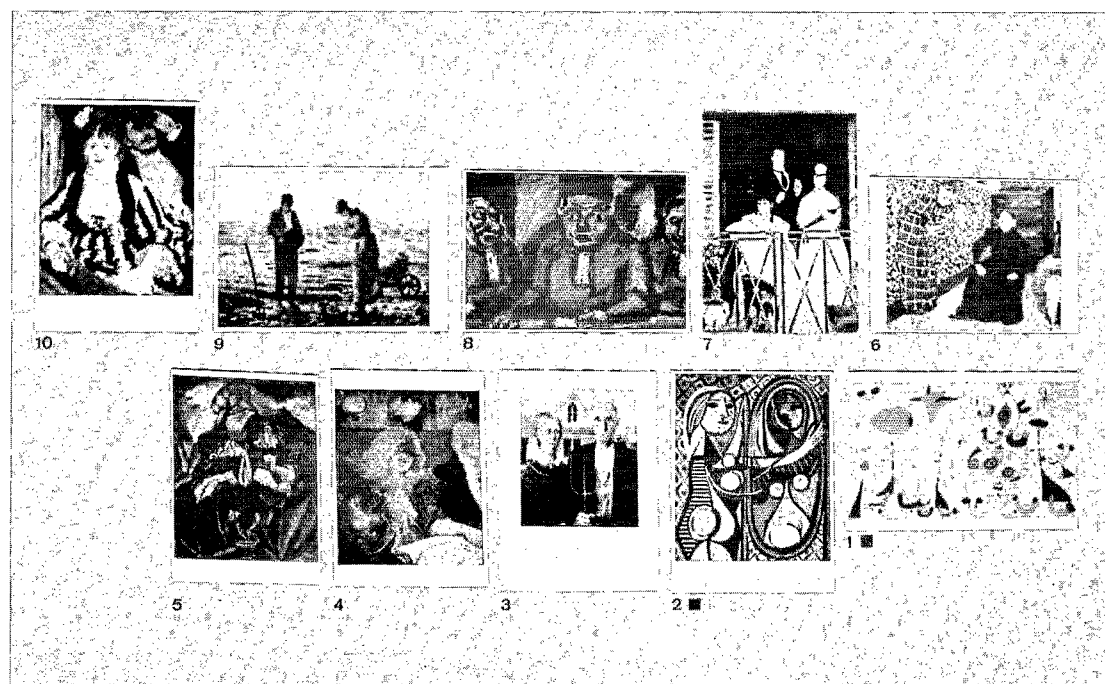
The favourable factors applying to Group A are similar to reasons given for preferences here. Distortions and real or imagined suggestions of perversity were decisively rejected. Alienation likewise was viewed with displeasure in the Brauner, Rousseau and Picasso. Some felt the Léger "too much like a poster" to be seriously considered as art. The normally favourable responses to pleasant experience were rejected in the Léger and the Picasso. The latter ranked lowest, although it was the "most familiar" in this group.

Les motifs des préférences exprimés ici sont à peu près les mêmes que dans le cas du groupe A. Les distorsions ont été péremptoirement rejetées ainsi que tout ce qui suggère — ou a semblé suggérer la perversité. De même, dans le Brauner, le Rousseau et le Picasso, le spectacle de l'aliénation a été jugé déplaisant. Selon certains, le Léger "ressemblait trop à une affiche" pour être vraiment considéré comme une œuvre d'art. Les réactions positives que suscitent d'ordinaire les expériences agréables n'ont pas joué en faveur du Léger et du Picasso. Ce dernier a été classé au dernier rang, bien qu'étant le tableau le mieux connu du groupe.

Los factores favorables que se aplican al grupo A son de la misma clase que las razones que se dan para justificar las preferencias en este caso. Se rechazaron decididamente las distorsiones y las sugerencias reales o imaginarias de perversión. Tampoco gustó la enajenación del Brauner, del Rousseau y del Picasso. Algunos pensaron que el Léger "se parecía demasiado a un cartel" para considerarlo seriamente como arte. Las respuestas habitualmente favorables a las experiencias placenteras fueron rechazadas en el Léger y en el Picasso. Este último obtuvo la clasificación más baja, a pesar de ser el "más conocido" en este grupo.

Предпочтительные факторы, применявшиеся в группе А, аналогичны причинам, высказанным в пользу определенных картин в настоящем разделе. Искажения и действительные или воображаемые намеки на извращения были решительно отвергнуты. Аналогичным образом проявилось отчуждение в результате недовольства картинами Браунера, Руссо и Пикассо. Некоторые считали, что картина Леже "слишком похожа на плакат" для того, чтобы рассматривать ее в качестве произведения искусства. В отношении Леже и Пикассо не было высказано обычно благоприятных ответов, связанных с получением полезного опыта. Оба были отнесены на самые последние места, хотя они были "наиболее знакомыми" в этой группе.

C Figures in silent communication  
 Groupes silencieux  
 Figuras en comunicaci3n silenciosa  
 Фигуры в безмолвном общении



10. Renoir *La loge*
9. Millet *The angelus (control)*
8. Rouault *Three judges, 1913*
7. Manet *Le balcon*
6. Vuillard *The artist's mother and sister, c. 1893*
5. Weber *The geranium, 1911*
4. Toulouse-Lautrec *La chambre s3par3e*
3. Wood *American gothic*
2. Picasso *Woman at a mirror, 1932*
1. Mir3 *Snob party at the Princess's*

The five most liked have strong patterns emphasized by blacks, but so do the five unpopular paintings. Strong reds appear in the latter grouping. The "realistic" Grant Wood was regarded as parody, the Weber, Lautrec and Picasso as perverse, the Picasso as "fussy" and the Mir3 as disorganized. Toronto has historically had a puritanical reputation, which may account for the ranking of the Lautrec in contrast with the compositionally similar Renoir. No respondent could discover any connexion between the Mir3 and the rest of the pictures. The high rank of the Rouault is surprising. The "most familiar" was the Grant Wood, but it was ranked very low. The Millet and Renoir were recognized by many respondents, but the most popular Renoir by less than half those who knew the Wood.

Dans les cinq 3uvres les plus appr3ci3es, une structure 3nergiquement marqu3e est renforc3e par des noirs, mais il en est de m3me pour les cinq autres peintures; cependant ces derni3res contiennent aussi des rouges violents. Le tableau "r3aliste" de Grant Wood a 3t3 pris pour une parodie; le Weber, le Lautrec et le Picasso ont 3t3 jug3s pervers, le Picasso "mani3r3" et le Mir3 "d3sordonn3". Toronto a eu de tout temps une r3putation de puritanisme qui peut expliquer la forte diff3rence entre le rang attribu3 au Toulouse-Lautrec et celui du Renoir, dont la composition est analogue. Aucune des personnes interrog3es n'a pu 3tablir un rapport entre le Mir3 et les autres peintures. Le bon accueil fait au Rouault est surprenant. Le tableau le mieux connu est le Grant Wood, mais il a 3t3 tr3s mal class3. Le Millet et le Renoir ont 3t3 souvent reconnus; cependant, le nombre de ceux qui ont d3clar3 avoir d3j3 vu le Renoir — 3uvre qui a recueilli le plus de suffrages — n'atteignait pas la moiti3 de celui des personnes qui connaissaient le Wood.

Los cinco cuadros preferidos tienen una traza vigorosa, acentuada por el negro, pero lo mismo ocurre con los otros cinco menos aceptados. En este 3ltimo grupo hay rojos intensos. Se consider3 que el "realista" Grant Wood era una parodia, el Weber, el Toulouse-Lautrec y el Picasso desagradables, "rebuscado" el Picasso y desorganizado el Mir3. Toronto tiene una reputaci3n hist3rica de puritanismo y esto podr3a explicar la posici3n que ocupa el Toulouse-Lautrec en contraposici3n con el Renoir cuya composici3n es similar. Nadie pudo descubrir relaci3n alguna entre el Mir3 y el resto de los cuadros. La buena posici3n del Rouault resulta sorprendente. El "m3s conocido" fue el Grant Wood, pero su puntuaci3n fue muy baja. Muchas personas reconocieron el Millet y el Renoir, pero 3ste 3ltimo, tan difundido, fue identificado por dos veces menos de personas que el Wood.

Пять картин, получивших наибольшее предпочтение, имеют выразительные элементы, подчеркиваемые черным цветом, однако такие же элементы имеются и в пяти непопулярных картинах. В этой последней группе проявляются сильные красные краски. "Реалистичный" Грант Вуд рассматривался как пародия, Вебер, Лотрек и Пикассо — как извращение, Пикассо — как "суэта" и Миро — как неорганизованность. Торонто исторически имеет репутацию пуританского города, что может являться объяснением того, что Лотрек был противопоставлен композиционно такому же Ренуару. Ни один из отвечавших не смог провести какой-либо связи между Миро и другими картинами. Вызывает изумление высокая оценка Руо. "Наиболее знакомым" был Грант Вуд, однако он получил очень низкую оценку. Милле и Ренуар были узнаны многими, однако наиболее популярный Ренуар получил меньше половины голосов тех, кто знал Вуда.

D Portrait: full-face  
 Portraits de face  
 Retratos  
 Портрет: голова



10. Cézanne *Peasant in a blue blouse*
9. Rouault *Tête de femme*
8. Gauguin *Self-portrait with yellow Christ (control)*
7. Beckmann *Self-portrait*, 1937
6. Villon *La jeune fille*
5. Modigliani *Mme Hébuterne*
4. Buffet *Head of a clown*
3. Picasso *Tête de femme*, 1949
2. Brauner *Le passage*, 1945
1. Jawlensky *Princess with white flower*

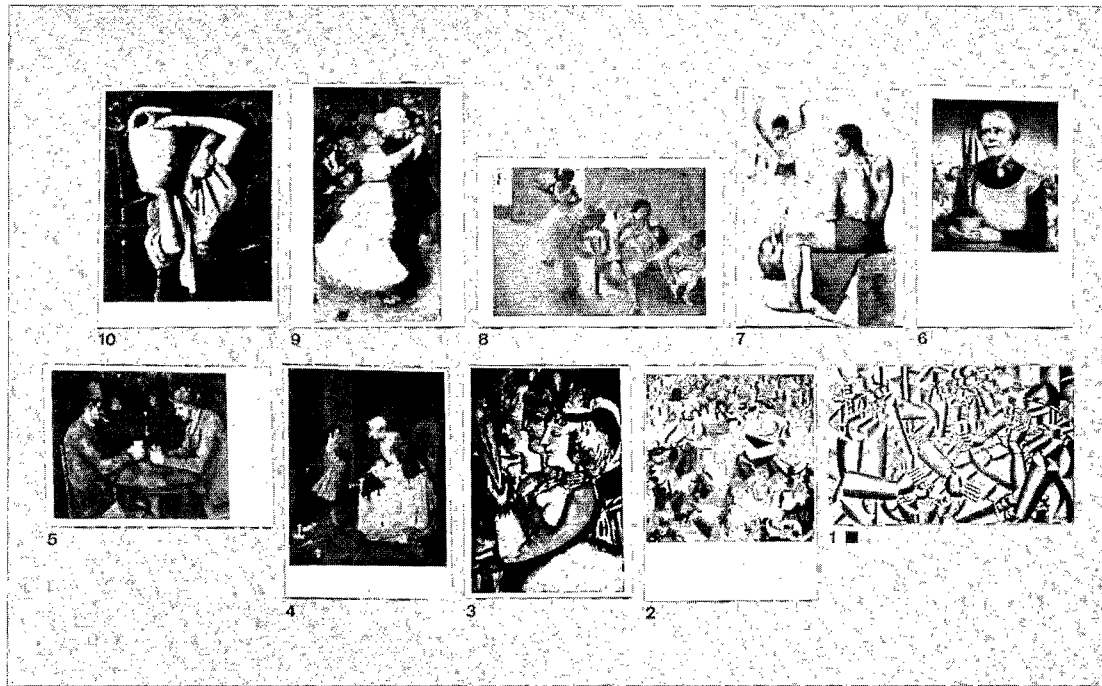
Many people missed the fundamental reason for grouping these ten together. Some thought the reason might be that all were sad, that eyes were emphasized or that all were "abstract". The ranking order is unfathomable. There appears to be a dislike for eyes that engage the viewer. One respondent thought all ten to be by the same "modern" painter and that all were bad.

Le motif fondamental qui a conduit à grouper ces dix œuvres a échappé à de nombreuses personnes. Certaines ont déclaré que c'était peut-être parce qu'elles étaient toutes tristes, parce que l'attention était attirée sur les yeux des personnages, ou parce qu'elles étaient toutes "abstraites". Les raisons du classement n'apparaissent pas clairement. Il semble que les yeux qui donnent l'impression de "suivre" le spectateur aient déplu. Une personne pensait que les dix tableaux avaient tous pour auteur le même peintre "moderne", et les trouvait tous mauvais.

Muy pocas personas dieron con la razón fundamental que había movido a agrupar estos diez cuadros. Hubo quienes pensaron que ello podría deberse a que todos eran tristes, a que se acentuaban los ojos o bien a que todos eran "abstractos". El orden de la clasificación es impenetrable. No gustan claramente los ojos que imponen a quien los mira. Una persona pensó que los diez cuadros eran del mismo pintor "moderno" y declaró que los diez eran malos.

Многие поняли основную причину группирования вместе этих десяти картин. Некоторые полагали, что признаком должно являться то, что все они печальные, что был сделан акцент на глаза или что все они "абстрактные". Порядок их расположения не поддается измерению. Проявляется недовольство глазами, которые преследуют зрителя. Один из отвечавших полагал, что все десять картин были написаны одним из "модернистских" художников и что все они плохие.

E Figures in activity  
Figures en mouvement  
Figuras en movimiento  
Движущиеся фигуры



10. Hofer *Wasserträgerin*
9. Renoir *Bal à Bougival*
8. Degas *Danseuses sur une banquette*
7. Picasso *Acrobate à la boule*
6. Wood *Woman with plant*
5. Cézanne *Joueurs de cartes*
4. Chardin *The mother's advice (control)*
3. Beckmann *Drei Tänzerinnen*
2. Severini *Dynamic hieroglyphic, Bal Tabarin (1912)*
1. Léger *Soldiers playing cards (1917)*

The calm monumentality of the Hofer seems to have been in its favour. The rejection of the Léger was decisive (59 per cent ranked it lowest). The Severini, like the Léger, was too abstract for acceptance.

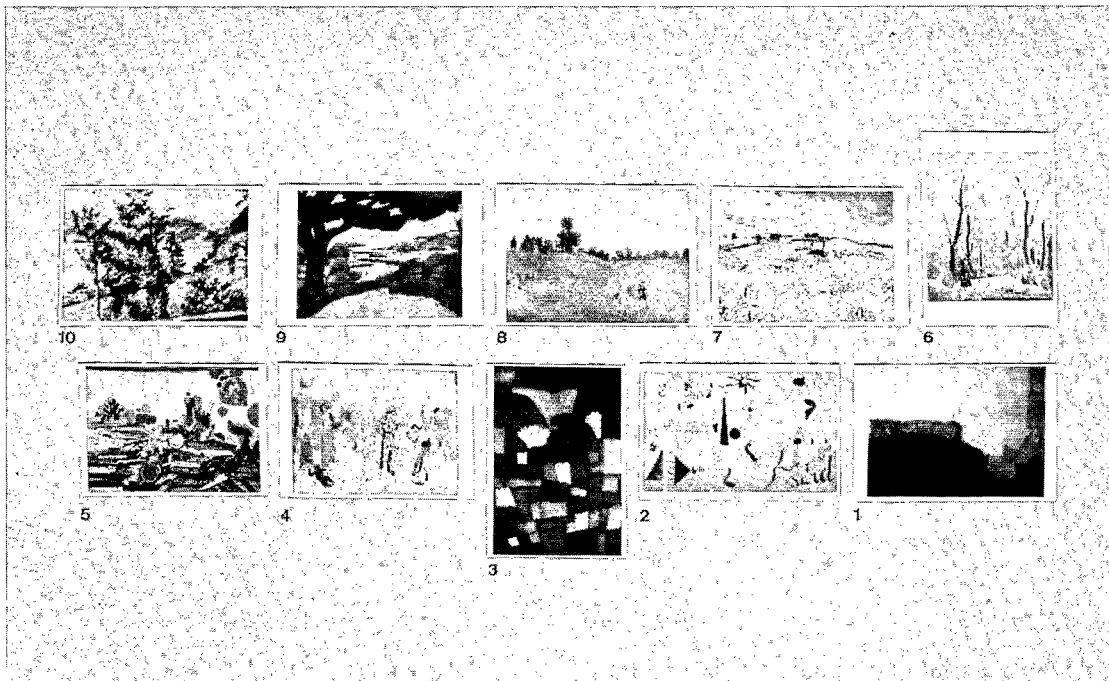
The Beckmann was felt to be perverse. The colours in this group were generally thought pleasing. The rather low rank of the Chardin seems due to its "sentimentality", a quality otherwise frequently present to some degree in many of the preferred paintings.

La monumentalité calme du Hofer semble avoir joué en sa faveur. Le rejet du Léger est net (59 % des personnes interrogées l'ont classé au plus bas). Le Severini, comme le Léger, était trop abstrait pour être accepté. Le Beckmann a été trouvé pervers. Les couleurs de ce groupe ont été généralement trouvées agréables. Le classement assez bas du Chardin semble dû à sa sentimentalité, bien que, par ailleurs, cette qualité se retrouve à un degré quelconque dans un grand nombre des peintures les plus appréciées.

La monumentalidad serena de Hofer parece haberle favorecido. El rechazo de Leger es neto (el 59 % de las personas interrogadas lo clasificaron en lo más bajo). El cuadro de Severini, como el Leger, era demasiado abstracto para que se le aceptara. El de Beckmann se consideró como perverso. En general, los colores de este grupo se encontraron agradables. Parece que la clasificación bastante baja del cuadro de Chardin se debe a su sentimentalismo, aunque, de todos modos, esta característica se encuentra, en un grado o en otro, en un gran número de cuadros muy apreciados.

Спокойная монументальность Хофера, как кажется сыграла в его пользу. Совершенно очевидно неприятие Леже (59 проц. опрошенных поставили его последним). Картина Северини, так же как и Леже, слишком абстрактна и поэтому не была принята. Бекманна сочли слишком извращенным. Краски этой группы в общем были признаны приятными. Довольно низкую оценку Шардена, как кажется, следует объяснить его sentimentalностью, хотя впрочем, это качество в какой-то степени характеризует многих наиболее ценных художников.

F Landscape, general  
Paysages, général  
Paisajes, general  
Пейзажи



10. Corinth *Der Walchensee*, 1921
9. Derain *The blue oak*
8. Monet *Les coquelicots* (control)
7. Van Gogh *Landscape near Anvers*, 1890
6. Rousseau *In the forest*
5. Corneille *Splendeur tropicale*, 1958
4. Picasso *Circus family*, 1905
3. Klee *Jardin à P.H.*, 1925
2. Miró *Catalan landscape: the hunter* (1923-1924)
1. Stamos *Avignon II*, 1958

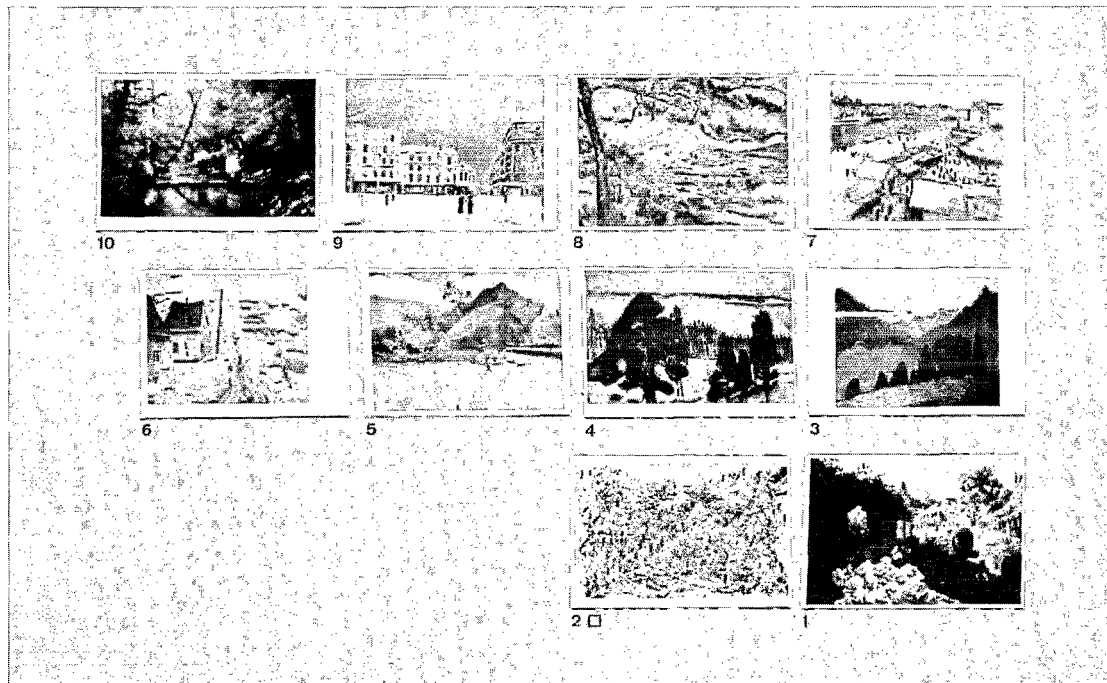
The more abstract paintings were rejected, the Stamos, Miró and Klee heavily. No pattern of conclusions based on colour, repose or energy can be drawn. The Corinth was probably favoured because of its similarity to Canadian landscape: the factor of familiarity with subject rather than with a specific painting was operative. Some degree of realism is clearly expected of a landscape and with such a subject, a balance of warm and cool colours seems preferred.

Les peintures les plus abstraites ont été rejetées, surtout dans le cas du Stamos, du Miró et du Klee. On ne peut formuler cette fois aucune conclusion générale fondée sur la couleur ou sur le caractère statique ou dynamique de l'œuvre. Si le Corinth a été le plus apprécié, c'est sans doute parce que le paysage représenté ressemble à ceux qu'on voit au Canada: le sujet, plutôt que le tableau, paraissait ici familier. Les personnes interrogées attendent manifestement d'un paysage un certain réalisme, et il semble qu'elles souhaitent trouver un équilibre entre les tons chauds et les tons froids.

Los cuadros más abstractos fueron rechazados, sobre todo el Stamos, el Miró y el Klee. No se pueden deducir conclusiones partiendo del color, la calma o la energía. Probablemente el Corinth resultó preferido a causa de su similitud con el paisaje canadiense: en este caso operó el factor de familiaridad con el tema, y no un cuadro determinado. Es evidente que a un paisaje se le pide un cierto grado de realismo y se prefiere en él un equilibrio entre los colores calientes y los colores fríos.

Были отвергнуты более абстрактные картины, прежде всего Стамос, Миро и Клей. Невозможно сделать какого-либо заключения, основывающегося на цвете, состоянии покоя или энергии. Коринт, вероятно, пользовался предпочтением в силу своей похожести на канадские пейзажи: решающим фактором было знакомство с сюжетом, а не с конкретной картиной. Явно ожидалась известная степень реализма в изображении пейзажа и в отношении такого сюжета отдавалось явное предпочтение сбалансированным теплым и холодным краскам.

G Landscapes with mountain or cliff-like forms  
 Paysages avec des formes montagneuses ou ressemblant à des falaises  
 Paisajes con formas montañosas o escarpadas  
 Пейзаж с изображением гор или скал



10. Brown, J. G. *Crossing on a log*, c. 1870 (control)
9. Utrillo *Rue Jeanne d'Arc in the snow*, 1934
8. Cézanne *La montagne Ste. Victoire*, 1886-1888
7. Marquet *La foire du Havre*, 1906
6. Jackson, A. Y. *Early spring, Quebec*, c. 1920
5. Gauguin *Tahitian mountains*
4. Munch *Winter night*
3. Jawlensky *Floating cloud*, 1910
2. Pollock *No. 1*, 1948
1. Blume *The eternal city*, 1937

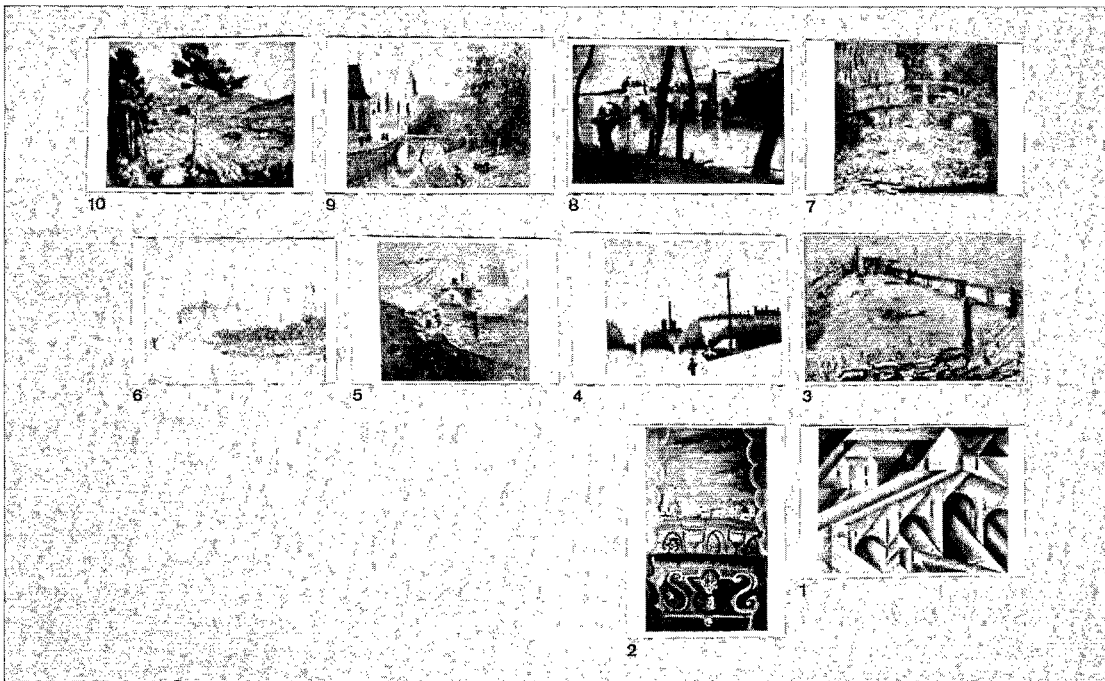
The abstract and exotic were usually rejected, the reassurance of the Brown was highly favoured and the menace of the Blume decisively rejected, though the Blume was the only painting recognized. The Jackson, belonging to the Toronto Art Gallery and hanging in reproduction in countless Canadian schools and banks, was unfamiliar to all respondents. Low points of view seem preferred.

Les tableaux de caractère abstrait ou exotique ont en général déplu ; l'aspect rassurant de Brown a été très apprécié, et la menace qui s'exprime dans le Blume a été catégoriquement rejetée, bien que ce tableau ait été le seul à être reconnu. Le Jackson, qui appartient à la Toronto Art Gallery et dont des reproductions se trouvent sur les murs d'innombrables banques et écoles canadiennes, n'était familier à aucun des sujets interrogés. Il semble qu'on ait préféré les vues prises de points peu élevés.

Lo abstracto y exótico fue generalmente rechazado, gustó mucho el aspecto aquietante del Brown y el Blume amenazador fue decididamente rechazado, aunque resultó ser el único cuadro reconocido. Nadie conocía el Jackson, que está en la Toronto Art Gallery y cuya reproducción figura en incontables escuelas y bancos canadienses. Las preferencias parecieron ir hacia los puntos de vista bajos.

Абстрактные и экзотические картины обычно отвергались, отдавалось явное предпочтение убедительности Брауна, а угроза Блюма была решительно отвергнута, хотя картина Блюма была единственной, которая была узнана. Картина Джексона, принадлежащая Торонтской картинной галерее и копии которой находятся во многих канадских школах и банках, была неизвестна всем ответившим. Создается впечатление, что предпочтение отдавалось видам, написанным с низких точек.

Н Landscapes with bridges  
 Paysages avec des ponts  
 Paisajes con puentes  
 Пейзажи с мостами



10. Cézanne *Mont Ste. Victoire with bridge*
9. Pissarro *Bridge at Bruges*, 1903
8. Corot *Le pont de Mantes* (control)
7. Monet *Les nymphéas*, 1909
6. Signac *Le château des Papes*
5. Van Gogh *The draw-bridge*
4. Rousseau *Noire Dame*, 1909
3. Kokoschka *The Thames* (detail)
2. Dufy *Le Pont-Neuf*
1. Feininger *Brücke III*, 1917

Stability drew preference, odd view points apparently produced feelings of discomfort. The Rousseau, Kokoschka and Dufy were thought by some respondents to be poorly or badly drawn. The unpopular Feininger was seldom recognized as a bridge or even a landscape, being considered both as drab and as impenetrable as the Pollock or the Mirós (in the other decks). Peacefulness is clearly preferred in landscape subjects, but no preferences are ascertainable for colour. Only the Cézanne and Feininger were recognized as familiar.

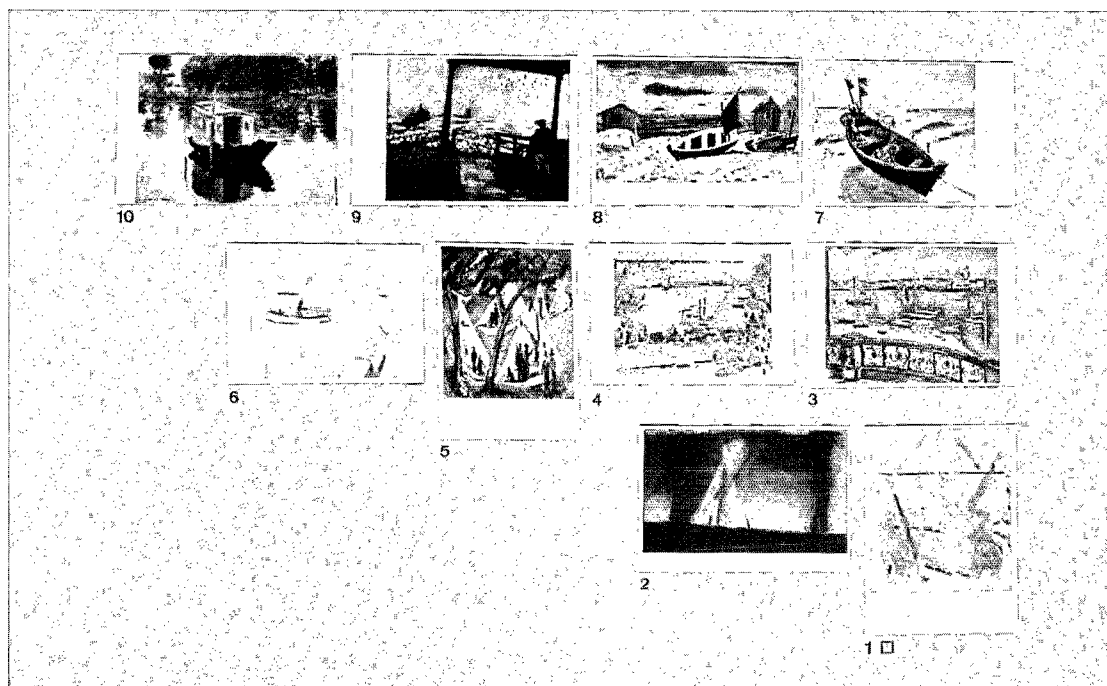
La préférence est allée aux œuvres qui donnent une impression de stabilité ; les perspectives inattendues ont apparemment créé un sentiment de malaise. Certains ont estimé que le Rousseau, le Kokoschka et le Dufy étaient mal ou médiocrement dessinés. On a rarement reconnu un pont ou même un paysage dans le Feininger, qui a paru aussi terne et impénétrable que le Pollock ou les Miró (des autres jeux). Il est clair que les paysages de caractère paisible sont préférés mais, pour ce qui est de la couleur, aucune conclusion nette ne se dégage. Seuls le Cézanne et le Feininger ont été déclarés familiers.

Las preferencias fueron hacia la estabilidad, y los puntos de vista extraños produjeron una sensación de malestar. Varias personas pensaron que el Rousseau, el Kokoschka y el Dufy estaban mal o pobremente pintados. Muy contadas veces se reconoció en el impopular Feininger un puente y ni siquiera un paisaje, y se le consideró tan desvaído e impenetrable como el Pollock o los Mirós. Evidentemente lo que se prefiere en los paisajes es la calma, pero no hay preferencias definidas en lo que concierne al color. Sólo resultaron conocidos el Cézanne y el Feininger.

Уравновешенность пользовалась предпочтением, странные углы зрения явно вызывали ощущение неудобства. Картины Руссо, Кокосчки и Дюфи, по мнению многих ответивших, являются слабыми или плохо написанными. Непопулярный Фейнингер редко узнавался в качестве моста или даже пейзажа, и считался таким же унылым и недоступным для понимания как Поллок или Миро. Отдавалось явное предпочтение мирному настроению в пейзажных сюжетах. Только Сезанн и Фейнингер были признаны в качестве знакомых.



I Landscapes with boats  
 Paysages avec des bateaux  
 Paisajes con barcos  
 Пейзажи с лодками



10. Monet *The studio boat*, c. 1874 (control)
9. Sloan *The wake of the ferry*
8. Braque *Fishing boat*
7. Pechstein *Boat at sunrise*
6. Marquet *Le remorqueur à Hambourg*, 1904
5. Kirchner *Segelboote*, 1914
4. Derain *Le port de Collioure*
3. Braque *Harbour scene, Antwerp*
2. Feininger *Pyramid of sails*
1. Marin *Ship, sea and sky forms*

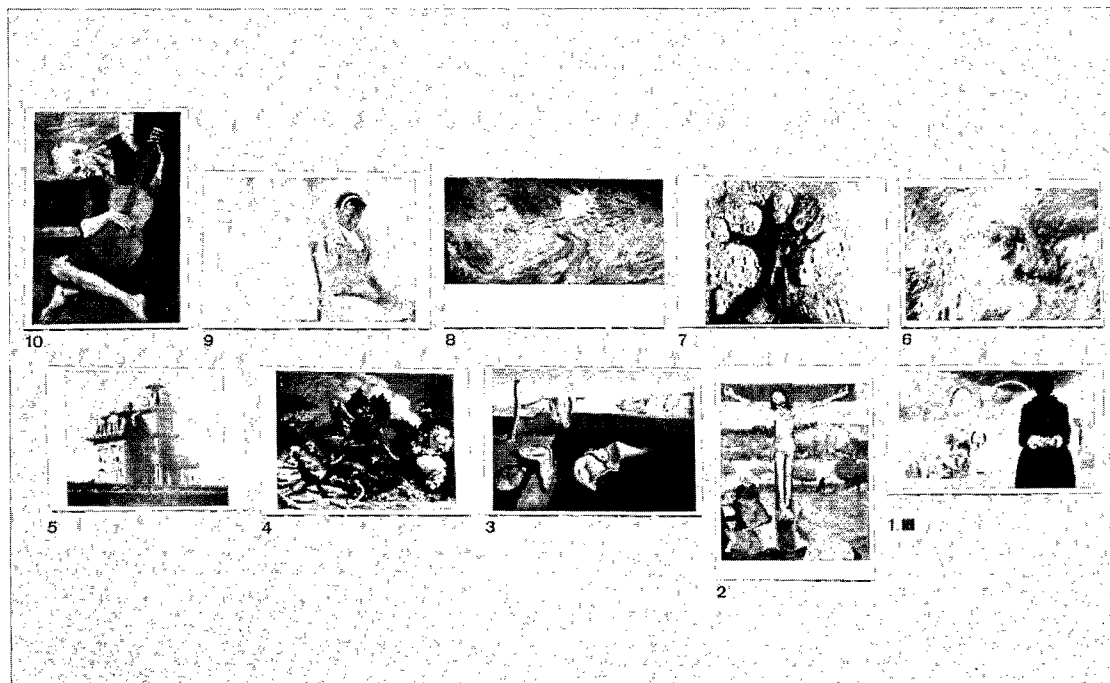
Vigorously expressed forms emphasized by black are strongly preferred as are vivid contrasts in colour. There seems to be no prejudice favouring either movement or its absence. Points of view even mildly suggestive of vertigo are disfavoured as is dazzle of light. Flattening and attenuation of form are unpopular. The Monet was known to a few respondents but not the almost equally popular Sloan, which benefited by local nostalgia for vanished ferries.

On préfère de beaucoup les formes vigoureuses et rehaussées de noir, de même que les couleurs fortement contrastées. Il ne paraît y avoir de préjugé favorable ni pour le statisme ni pour le dynamisme. Les vues qui créent une impression de vertige, même légère, et les lumières éblouissantes déplaisent, de même que les formes sans relief et les contours vagues. Le Monet était connu de quelques-uns, mais non le Sloan, presque aussi apprécié et qui a bénéficié de la nostalgie qu'inspirent à la population locale les bacs d'autrefois.

Se prefirieron decididamente las formas vigorosamente expresadas acentuadas con negro, así como los contrastes de color muy fuertes. No parece haber prejuicios en pro o en contra del movimiento. Los puntos de vista que sugieren siquiera sea levemente el vértigo producen reacciones desfavorables, al igual que la luz deslumbrante. El achatamiento y la atenuación de las formas no tienen aceptación. Pocas personas conocían el Monet pero no ocurrió lo mismo con el célebre cuadro de Sloan, que se aprovechó de la nostalgia local de los transbordadores desaparecidos.

Наибольшее предпочтение отдавалось энергично выраженным формам, подчеркиваемым черным цветом, а также резким цветовым контрастом. Не наблюдалось какого-либо предубеждения в отношении движения или его отсутствия. Выражалось недовольство даже слабо выраженными формами головокружения, а также дрожанием света. Непопулярными были плоские и размытые формы. Моне был известен небольшому числу ответивших, однако не столь популярный Слоун пользовался успехом в результате местной ностальгии по исчезнувшим паромам.

J Figures in isolation  
Figures isolées  
Figuras aisladas  
Отдельные фигуры



10. Picasso *The old guitarist*, 1904
9. Wyeth *A day at the fair*
8. Van Gogh *Corn field with crows*, 1890 (control)
7. Tchelitchev *Hide and seek*
6. Hayter *Winter*, 1958
5. Hopper *House by the railroad*, 1925
4. Blume *The rock*
3. Dali *Persistence of memory*, 1931
2. Gauguin *The yellow Christ*, 1889
1. Castellon *The dark figure*, 1938

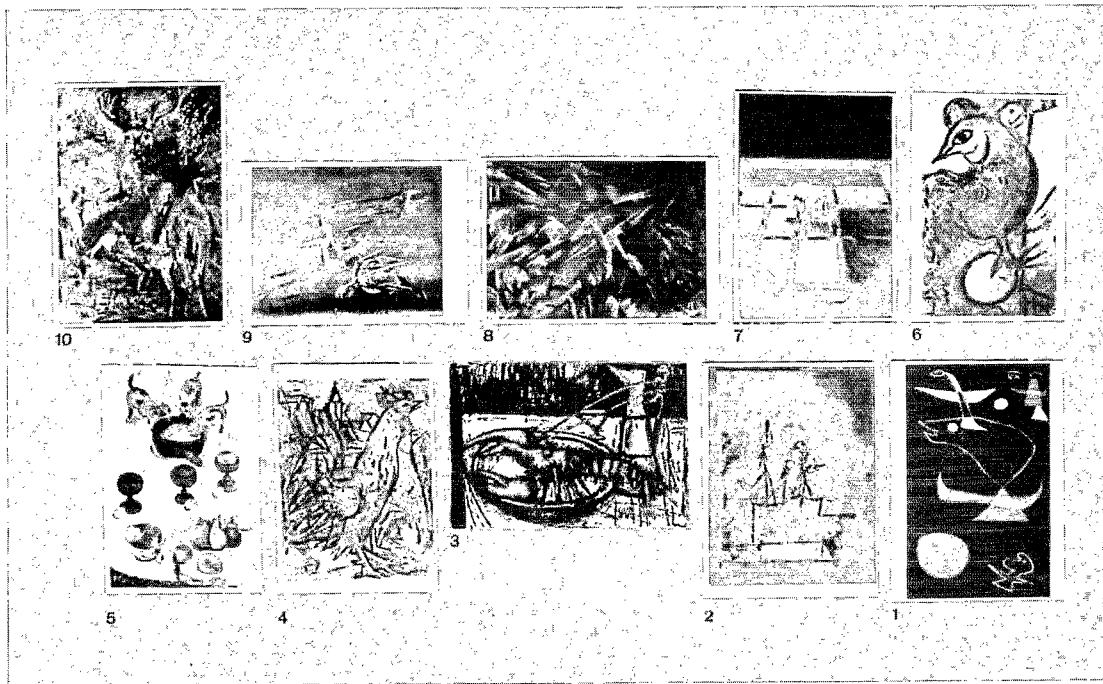
The paintings of this group are all expressive of anxiety, menace, alienation or doom. The images of doom were rejected with the exception of the Van Gogh, which was liked for its intense colour, despite its clear import. Alienation was seen as mere loneliness (Picasso, Wyeth) and accepted for its pathos. The most nearly non-objective painting, the Hayter, fell surprisingly in the middle, probably because subject is so strong in all the others that more positive reactions were produced for or against them. The only consistent remark about colour apart from the Van Gogh was of disapproval for the yellow (and angular) Gauguin Christ. The morbidity of the group struck nearly all respondents, some of them confessed to nausea at sight of them, but a significant minority felt the presence of a high degree of imagination among the artists. There was no claim of previous acquaintance with any of these images. It should be noted that strong single figures isolated against a background ranked curiously 10, 9, 2, and 1, while the similar house, equally suggestive of abandonment or alienation, ranked fifth, in the ambiguous position reserved for the paintings about which the respondents had the greatest difficulty in reaching decisions. The impersonal, for most of them, presents great problems of relation.

Toutes les peintures de ce groupe expriment l'anxiété, la crainte, l'aliénation ou le pressentiment d'un funeste destin. Celles qui évoquent le destin ont été rejetées, à l'exception du Van Gogh, qu'on a aimé pour l'intensité de ses couleurs en dépit de sa signification évidente. L'aliénation, dans laquelle on n'a vu que simple solitude (Picasso et Wyeth), a été acceptée en raison de son côté pathétique. Le Hayter, qui est l'œuvre la plus proche de l'abstraction, occupe une position moyenne, sans doute parce que, dans tous les autres cas, le thème a une si grande force que les réactions ont été plus violemment favorables ou défavorables. La seule observation faite fréquemment à propos de la couleur, en dehors de ce qui a été dit au sujet de Van Gogh, était une critique du *Christ jaune* (et anguleux) de Gauguin. Presque tous les sujets ont été frappés par le caractère morbide des peintures de ce groupe, et quelques-uns ont avoué qu'elles leur inspiraient un certain dégoût; cependant, une minorité appréciable a senti la puissance de l'imagination des auteurs. Personne ne déclara avoir déjà vu l'un de ces tableaux; il convient de noter que les figures isolées qui se détachent avec vigueur contre le fond ont été bizarrement notées 10, 9, 2 et 1, tandis que la maison dont la silhouette se découpe de façon analogue et qui évoque tout aussi nettement l'abandon ou l'aliénation a reçu la note 5, réservée aux œuvres que les sujets ont le plus de mal à juger. Chez la plupart d'entre eux, les relations avec ce qui est impersonnel posent de sérieux problèmes.

Todos los cuadros de este grupo expresan ansiedad, amenaza, enajenación o presentimientos sombríos. Las imágenes que sugieren un destino sombrío fueron rechazadas, excepto el Van Gogh que gustó por su colorido intenso, a pesar de su significación evidente. Se consideró la enajenación como simple soledad (Picasso, Wyeth) y se aceptó su patetismo. El cuadro menos objetivo, el Hayter, quedó clasificado, sorprendentemente, hacia la mitad, probablemente porque el tema de los demás es tan fuerte que las reacciones más positivas se produjeron en favor o en contra de ellos. La única observación coherente sobre el color, fuera de la que concierne al Van Gogh, fue la desaprobación ante el Cristo de Gauguin amarillo (y anguloso). La morbidez de todo el grupo repelió a casi todas las personas, algunas de las cuales confesaron sentir náuseas al mirarlos, pero una considerable minoría admitió una gran riqueza de imaginación en los artistas. Nadie reconoció ninguno de estos cuadros. Cabe observar que las vigorosas figuras que destacan sobre un fondo obtuvieron curiosamente una puntuación de 10, 9, 2 y 1, mientras que la casa similar, que sugiere también abandono y enajenación, fue clasificada en 5.º lugar, es decir, en la posición ambigua reservada a los cuadros con respecto a los cuales resultaba más difícil decidirse. Lo impersonal, suscita, en la mayoría, grandes problemas de relación.

Все картины в этой группе выражают тревогу, угрозу, отчуждение или судьбу. Изображения судьбы были отвергнуты за исключением картины Ван Гога, которая была признана за свои интенсивные краски, несмотря на ее явный подразумеваемый смысл. Отчуждение рассматривалось как простое одиночество (Пикассо, Вайет) и признавалось за его пафос. Наименее спорная картина Хейтера на удивление попала в середину, возможно, потому что во всех других картинах сюжет является настолько сильным, что была проявлена более решительная реакция за или против них. Наиболее общим замечанием относительно цвета, помимо Ван Гога, было неодобрение желтого (и угловатого) изображения Христа у Гогена. Болезненное изображение на картинах этой группы поразило внимание почти всех ответивших, некоторые из них признавались, что у них возникало тошнотворное состояние при их виде, однако значительное меньшинство почувствовало наличие высокого воображения у художников. Никто не смог сказать, что он раньше видел какие-либо из этих картин. Следует отметить, что выразительные отдельные фигуры, изолированные на фоне, странно заняли 10, 9, 2 и 1 места, в то время как аналогичный дом, столь же выразительный в смысле покинутости или отчуждения, был отнесен на пятое место в сомнительном положении, резервированном для картин, относительно которых отвечающие имели самые сильные трудности в определении решения. Отсутствие личного в большинстве из них вызывает наибольшие проблемы соответствия.

К Birds, animals, fish  
Oiseaux, mammifères, poissons  
Pájaros, animales, peces  
К. Птицы, животные, рыбы



10. Kokoschka *Deer*, 1913
9. Graves *Birds on the beach*, 1946
8. Marc *Tierschicksale*, 1913
7. Bacon *The dog*, 1952
6. Chagall *The cock*
5. Gauguin *Three puppies*, 1888  
(control)
4. Walch *The cock*
3. Buffet *The lobster*, 1958
2. Klee *Twittering machine*, 1922
1. Miró *Fragment d'un triptyque*,  
1939

No clear pattern for preference emerged here except that bottom ranks were predictably accorded to the least realistic. The Bacon, perhaps the fault of the reproduction, was comparatively well-liked, despite its atmosphere of menace, and was preferred to the theoretically more endearing Gauguin puppies, whose arbitrary colour displeased. There were complaints of confusion, spikiness, unrecognizability. The high popularity of the Kokoschka may represent a nostalgia for old-fashioned family security as well as for the summer delights of the Canadian north. The Marc was claimed as familiar by about a quarter of the respondents, but very few knew the Kokoschka or the Graves.

Il ne s'est dégagé ici aucun critère de préférence défini, si ce n'est que, comme on pouvait s'y attendre, les œuvres les moins réalistes ont été reléguées en queue de liste. En raison, peut-être, de la mauvaise qualité de la reproduction, le Bacon a été relativement apprécié en dépit de l'atmosphère de menace qui en émane, et on l'a préféré aux chiots de Gauguin, théoriquement plus attachants, mais dont les couleurs arbitraires ont déplu. On a critiqué le caractère confus et déchiqueté des formes et l'impossibilité d'identifier certains des animaux. La faveur dont jouit le Kokoschka pourrait être le reflet de la nostalgie d'une sécurité familiale surannée ainsi que des plaisirs de l'été dans le Nord canadien. Un quart environ des personnes interrogées ont déclaré que le Marc leur était familier, mais fort peu connaissaient le Kokoschka ou le Graves.

No pudo establecerse ningún sistema de preferencia salvo que, como era previsible, los cuadros menos realistas ocuparon los puestos más bajos de la clasificación. El Bacon, quizás a causa de la reproducción, fue relativamente bien recibido, a pesar de su atmósfera de amenaza, y preferido a los cachorros de Gauguin teóricamente más amables pero cuyo color arbitrario disgustó. No gustó el carácter confuso, erizado, no identificable. La gran popularidad del Kokoschka representa quizá una cierta nostalgia de la vieja seguridad familiar así como de las delicias veraniegas del norte canadiense. La cuarta parte, más o menos, dijo que el Marc les resultaba conocido, pero muy pocos conocían el Kokoschka o el Graves.

Не видно сколько-нибудь четкого шаблона предпочтения, за исключением того, что последние ряды можно было ожидать в силу их наименьшего реализма. Картина Бэкона, вероятно, в силу плохой репродукции, получила наибольшее симпатии, несмотря на атмосферу угрозы, и имела предпочтение по сравнению с теоретически более внушающими симпатии щенками Гогена, произвольный цвет которых вызвал неудовольствие. Были высказаны претензии относительно неразберихи, остроты и неузнаваемости объектов. Большую популярность Кокосшки можно отнести за счет ностальгии по ветхозаветной крепости семьи, а также за счет великолетия лета на канадском Севере. Марк был объявлен знакомым почти четвертой частью ответивших, однако очень немногие знали Кокосшку или Грейвса.

L Still-life  
Natures mortes  
Bodegones  
Натюрморты



10. Courbet *Apples and pomegranate*, c. 1870 (control)
9. Picasso *La casserole émaillée*, 1944
8. Cézanne *The kitchen table*
7. Picasso *Still-life with antique bead*
6. De Staël *The bottles*, 1953
5. Morandi *Natura morta*, 1943
4. Braque *Guitar and fruit dish*, 1940
3. Matisse *Goldfish*, 1911
2. Nicolson *July 15-54 (Viper)*, 1954
1. Braque *The carafe*

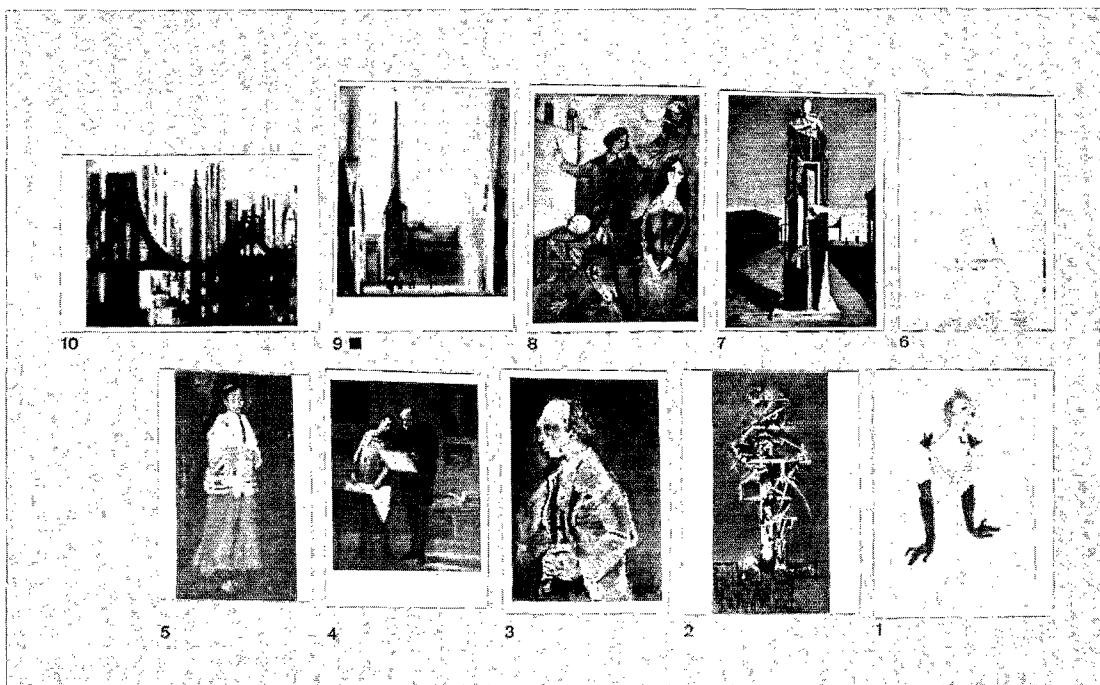
A substantial number could not see that the De Staël and the Nicolson belonged to this group. Well over a quarter not only preferred the Courbet but claimed to have seen it before: as it is in London, this seemed unlikely, but its subject is familiar and it is by far the most realistic in the group. The public's insistence on form favoured the Picasso casserole, despite its wilful distortions. The Matisse was thought to be "too busy" despite its cheerful colour. Fish appear to be unpopular subjects, a fact that did not emerge from Group K. What is normally considered drab colour came off well here, where form, however defined, was emphatic. Opulence is clearly preferred to meagreness.

Un nombre appréciable de personnes n'ont pas compris pourquoi le De Staël et le Nicolson faisaient partie de ce groupe. Bien plus du quart non seulement ont préféré le Courbet, mais aussi ont déclaré l'avoir vu auparavant: comme il se trouve à Londres, cela paraît improbable, mais le sujet de cette toile est familier et c'est de loin l'œuvre la plus réaliste du groupe. Le prix attaché à la forme a joué en faveur de *La casserole* de Picasso, en dépit de ses distorsions systématiques. Le Matisse a été jugé "trop chargé" malgré ses couleurs gaies. Il apparaît que les représentations de poissons sont peu appréciées, fait qui n'avait pas été mis en évidence à propos du groupe K. Les couleurs considérées d'ordinaire comme ternes ont été ici bien accueillies lorsque les contours, quel que soit le procédé employé pour produire cet effet, étaient fortement accentués. Il est manifeste qu'on préfère l'opulence au dépouillement.

Hubo un número considerable de personas que no comprendieron por qué el De Staël y el Nicolson pertenecían a este grupo. Más de la cuarta parte no sólo prefirió el Courbet sino que alegó haberlo visto antes; como este cuadro se encuentra en Londres, no parece muy probable, pero el tema es familiar y esta pintura es con mucho la más realista del grupo. La insistencia en la forma favoreció *La cacerola* de Picasso a pesar de sus voluntarias distorsiones. Se consideró que el Matisse estaba "demasiado lleno" a pesar de sus colores alegres. El tema de los peces resultó impopular lo cual no ocurrió en el grupo K. Los colores que habitualmente se consideran desvaídos salieron bien parados en este grupo, en el que la forma como quiera que se defina, está muy acentuada. Se prefiere decididamente la opulencia a la escualidez.

Значительное число ответивших не увидало, что Де Сталь и Никольсон принадлежать к этой группе. Больше четверти не только оказали предпочтение Курбе, но и заявили, что видели его раньше: так же как и в Лондоне это кажется маловероятным, однако его сюжет является знакомым и наиболее реалистичным в этой группе. Настойчивость формы благоприятствовала успеху Пикассо картины "Кастрюля", несмотря на ее преднамеренное искажение. Матисс рассматривался как "слишком перегруженный," несмотря на его веселые краски. Рыбы оказались непопулярным сюжетом, факт который не проявился в группе K. То, что обычно считается тусклым цветом, хорошо прошло в данном случае там, где, однако, была подчеркнута форма. Ярко выраженное предпочтение отдавалось изобилию по сравнению со скудностью.

М The tower form  
Formes élevées  
Formas ahusadas  
Высокие изображения



10. Gromaire *Brooklyn Bridge*
9. Feininger *Gelmeroda IX*, 1926
8. Chagall *Artist and model*, 1949
7. Chirico *The great metaphysician*, 1917
6. Seurat *La tour Eiffel*, 1889
5. Soutine *Choir boy*
4. Daumier *Advice to the young artist* (control)
3. Kokoschka *Herwarth Walden*, 1910
2. Sutherland *The thorn tree*, 1954
1. Toulouse-Lautrec *Yvette Guilbert*

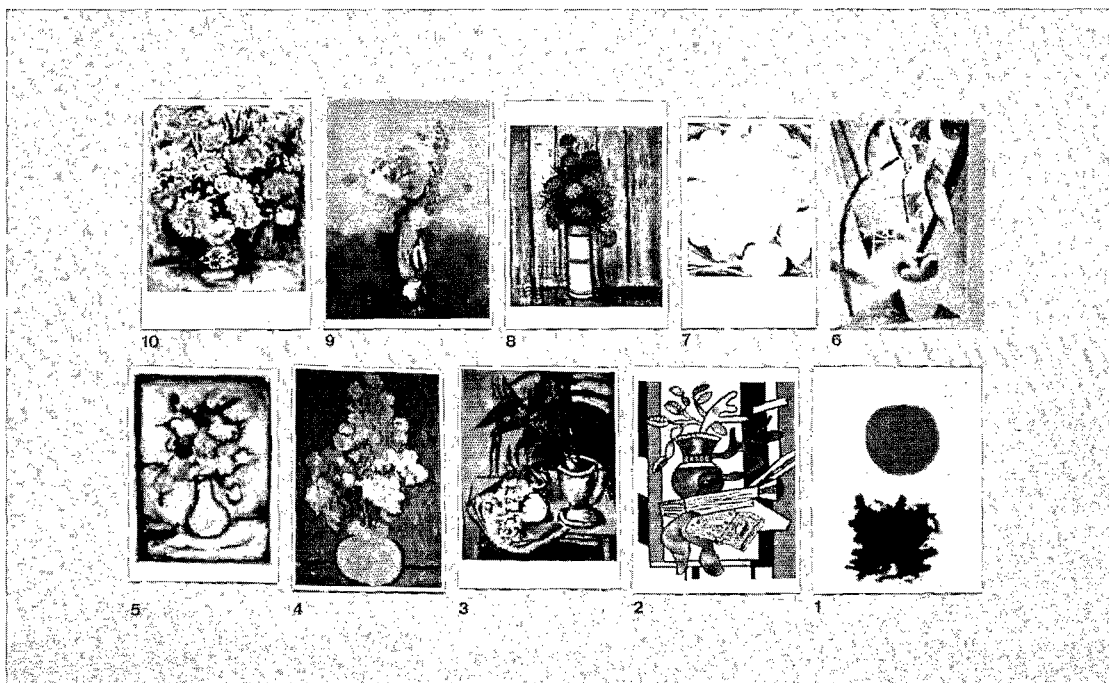
Although many respondents thought they had seen the Gromaire before, this is most unlikely. The Brooklyn Bridge itself is as familiar a sight as Niagara and paintings by other artists, such as Joseph Stella, are more likely to have been seen by them. The same comment applies to the Seurat. The Chagall and the Sutherland seemed out of place in this group to many respondents; that they all feature aggressively thrusting figures, whether animate or inanimate, standing isolated in space, escaped everyone. The caricature of the Kokoschka and the Lautrec, however friendly and witty, and the spikiness of the Sutherland, were unpalatable. The lambent colour of the Feininger overcame objections to its abstraction—no other painting of this character ranked so high.

De nombreuses personnes croyaient connaître le Gromaire, mais c'est tout à fait improbable. Le pont de Brooklyn est une vision aussi familière que le Niagara pour la population locale et il est plus vraisemblable que les sujets avaient déjà vu des tableaux le représentant, dus à d'autres artistes comme Joseph Stella, par exemple. La même observation s'applique au Seurat. Pour beaucoup de gens le Chagall et le Sutherland n'étaient pas à leur place dans ce groupe; le fait qu'il s'agissait toujours de montrer des silhouettes isolées — animées ou inanimées — jaillissant dans l'espace avec un élan agressif a échappé à tous. Malgré leur caractère amical et spirituel, les portraits caricaturaux de Kokoschka et de Lautrec ont déplu, de même que les formes hérissées de l'arbre de Sutherland. Le chatolement des couleurs de Feininger a fait oublier les objections que suscitent les œuvres abstraites. Aucune autre peinture de ce genre n'a été aussi bien classée.

Muchos pensaron que ya habían visto antes el Gromaire pero ello es improbable. El puente de Brooklyn es un espectáculo tan conocido como el Niágara y es más probable que esas personas hayan visto cuadros de otros artistas, el de Joseph Stella, por ejemplo. Lo mismo puede decirse del Seurat. Muchas personas consideraron que el Chagall y el Sutherland estaban fuera de lugar en este grupo; nadie se dio cuenta de que todos estos cuadros representan figuras animadas o inanimadas, agresivamente enhiestas, erguidas aisladamente en el espacio. No se apreciaron las caricaturas del Kokoschka y del Lautrec, por muy ingeniosas y amables que resulten, y tampoco el aspecto erizado del Sutherland. Los colores radiantes del Feininger neutralizaron las objeciones que suscitaba su abstracción: ningún otro cuadro de esta índole obtuvo una puntuación tan alta.

Хотя многие из ответивших полагали, что они видели раньше Громэра, это совершенно невероятно. Бруклинский мост, который является столь же знакомым, как и Ниагара и, возможно, что они видели картины других художников, например Джозефа Стелла. Аналогичное замечание относится к Сера. Шагалл и Сутерленд многим ответившим казались неподходящими для этой группы; то, что на всех их изображены агрессивно выпирающие фигуры, будь то одушевленные или неодушевленные, находящиеся в изоляции в пространстве, не попало во внимание никого. Вызывали неприязнь карикатуры Кокошки и Лотрека несмотря на то, что они были знакомы и остроумны, а также угловатость Сутерленда. Сверкающие краски Фейнингера преодолели возражения против его абстракционизма — ни какая другая картина подобного характера не получила столь высокой оценки.

N Still-life: flowers  
 Natures mortes : fleurs  
 Flores  
 N. Натюрморт: цветы



10. Renoir *Bouquet* (control)
9. Redon *A vase of flowers*
8. Buffet *Bouquet*
7. O'Keeffe *The white flower*, 1931
6. Macke *View of the garden-house*, 1917
5. Rouault *Flowers*
4. Van Gogh *Flowers*, 1890
3. Beckmann *Still-life with yellow orchids*, 1931
2. Léger *Yellow flowers in blue vase*, 1950
1. Gottlieb *Blast no. 1*

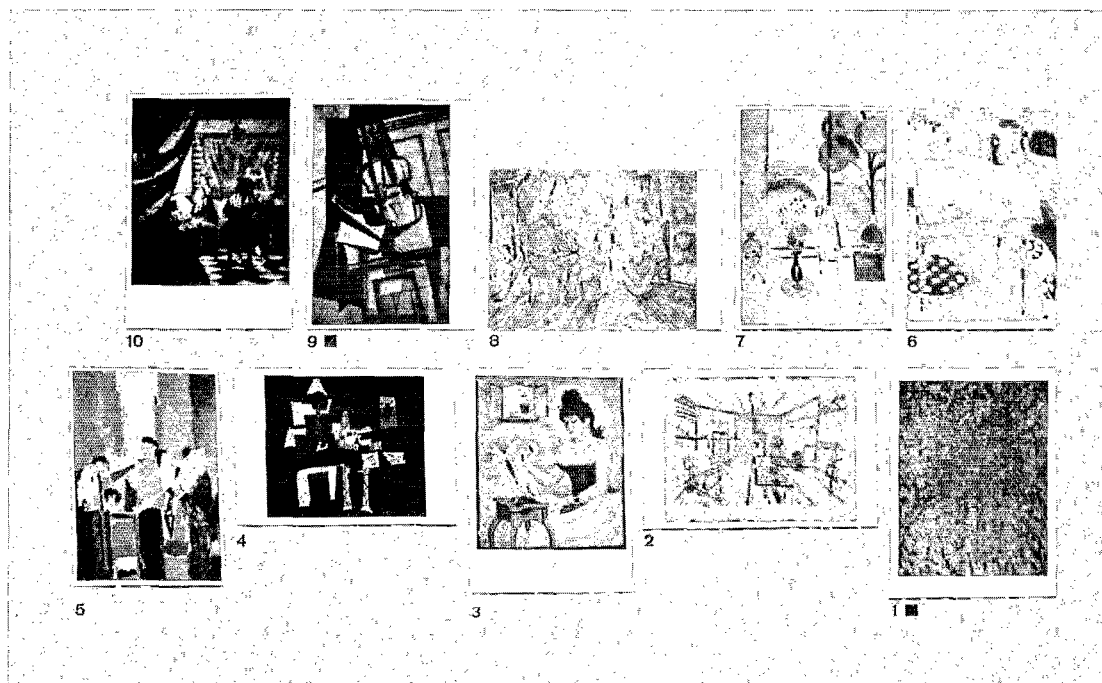
There is a distinct preference for fulsome realism, a dislike for flattened compositions and abstraction. The Renoir was thought to be familiar, but as it is in Göteborg, again it is certain that it is the subject, not the painting, that is familiar. An unusually high number felt that the Gottlieb has no connexion with the group: its theme, of course, does not, but that the formal elements of composition are closely related escaped nearly all. The surprisingly low ranking of the Van Gogh can be specifically ascribed to its predominant green colour as well as to the flattened treatment.

Le réalisme le plus littéral fait l'objet d'une préférence marquée tandis que les compositions sans relief et l'abstraction déplaisent. On a cru reconnaître le Renoir, mais comme il se trouve à Göteborg, il est clair qu'encore une fois c'était le thème qui était familier et non l'œuvre elle-même. Un nombre exceptionnellement élevé de sujets ont estimé que le Gottlieb n'avait aucun rapport avec le groupe : c'est vrai, bien entendu, en ce qui concerne son thème, mais le fait que, par les éléments formels de sa composition, il s'en rapproche beaucoup a échappé à peu près à tout le monde. Si le Van Gogh a été classé à un rang étonnamment bas, c'est pour des raisons bien précises : sa tonalité verte et l'absence de relief.

Se manifiesta una preferencia muy clara por un craso realismo, y no gustan las composiciones achatadas y la abstracción. El Renoir resultó conocido pero, como el cuadro original se encuentra en Göteborg, una vez más se puede tener la certeza de que ello se debe al tema y no al cuadro. Un número muy grande de personas estimó que el Gottlieb no tenía relación alguna con el grupo : desde luego no la tiene pero casi nadie se dio cuenta de que los elementos formales de la composición están íntimamente relacionados. La puntuación sorprendentemente baja del Van Gogh se puede atribuir específicamente a su color verde predominante así como a la composición achatada.

В данном случае выявилось четкое предпочтение полному реализму и неприятие вялых композиций и абстракционизма. Высказывалось мнение, что Ренуар является более знакомым, однако также как и в Гетеборге вновь очевидно, что скорее сюжет, а не сама картина являются знакомыми. Необычайно большое число ответивших придерживалось мнения, что Готтлиб не имеет отношения к этой группе: его тема, конечно, не относится к ней, однако формальные элементы композиции, которые тесно с ней связаны, ускользнули от внимания почти всех. Необычно низкая оценка Ван Гога может быть, в частности, отнесена за счет преобладающего зеленого цвета, а также плоской манеры письма.

○ Interiors  
Intérieurs  
Interiores  
Интерьеры



10. Vermeer *The artist in his studio* (control)
9. Gris *The violin*, 1916
8. Van Gogh *The evening*
7. Matisse *The blue window*, 1911
6. Bonnard *The work table*
5. De Stael *The musicians*, inspired by Beethoven, 1952
4. Picasso *Three musicians*, 1921
3. Seurat *Woman powdering herself*, 1889-1890
2. Klee *Haunting perspectives*
1. Vieira da Silva *Red interior*, 1951

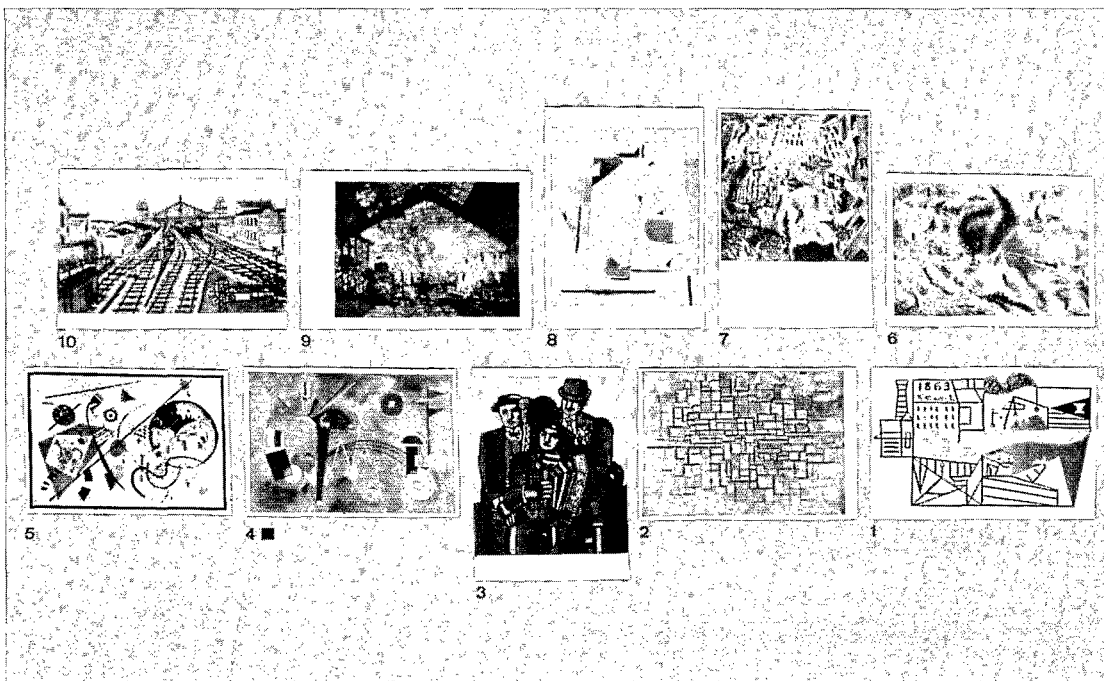
Realism, spatial depth and clear outlines were strongly preferred; satire, flatness and abstraction were disliked or rejected. Cool tonalities were favoured. The rational order so characteristic of the familiar Vermeer and of the Gris was not felt by the respondents to be present in the unpopular pictures, because it was disguised to some degree by the elements they dislike. The predominant red of the da Silva was uncongenial and many people could not see its relationship to the other pictures. The Vermeer was, of course, relatively familiar. No one saw what seems to me striking: the structure and accents of light in the Vieira da Silva make it appear to be perhaps unconscious but close analysis in modern terms of the Vermeer.

La préférence pour le réalisme, les perspectives en profondeur et les contours précis est nettement marquée, tandis qu'on n'aime pas ou qu'on rejette les œuvres satiriques, le manque de relief et l'abstraction. Les tons froids sont les plus appréciés. Les sujets interrogés n'ont pas été sensibles à l'ordre rationnel si caractéristique du Vermeer — tableau très connu — et du Gris, dans les peintures qui leur déplaisaient, car il y était masqué dans une certaine mesure par des éléments qui les rebutaient. La dominante rouge du da Silva a choqué, et beaucoup de gens ont été incapables de voir ce qui rapprochait cette œuvre des autres. Le Vermeer était, bien entendu, relativement familier.

Se prefirieron claramente el realismo, la profundidad espacial y los contornos bien delineados, no gustaron o fueron rechazados, la sátira, las formas aplastadas y abstractas. Las tonalidades frías agradaron. No se advirtió que el orden racional tan característico del célebre Vermeer y del Gris están presentes en los cuadros que menos gustaron, ya que están enmascarados hasta cierto punto por los elementos que se consideraron desagradables. El rojo predominante del Vieira da Silva resultó antipático y muchas personas no supieron ver su relación con los demás cuadros. Desde luego, el Vermeer resultó relativamente conocido.

Сильное предпочтение имели реализм, пространственная глубина и четкие линии, выражалось неудовольствие или несогласие с плоскими формами и абстракционизмом. Предпочтение отдается холодным тонам. Рациональный порядок, столь характерный для знакомого Вермеера и Гриса, не был почувствован отвечающими в непопулярных картинах, потому что он был в известной мере заслонен элементами, которые им не понравились. Преобладание красного цвета в картине да Сильвы не было понятно и многие не увидели ее связи с другими картинами. Вермеер был, конечно, сравнительно более знаком.

P Track forms (movement and recession)  
 Thème de la voie (avance et recul)  
 Rumbos y líneas (flujo y reflujó)  
 Формы в движении (движение и удаление)



10. Buffet *The station*, 1955
9. Monet *St. Lazare station*, 1877 (control)
8. Nicholson *September 6 - 53, Aztec*, 1953
7. Boccioni *The noise of the street*, 1915
6. Boccioni *The city rises*, 1910
5. Kandinsky *Perpetual line*, 1928
4. Kandinsky *Round and pointed*, 1930
3. Léger *Three musicians*, 1944
2. Mondrian *Composition*, 1913
1. Davis *Composition "1863"*, c. 1930

The Buffet and the Léger were thought by a third of the respondents to be unrelated to the other pictures, meaning that few were aware of relationships in theme or compositional device. There is a marked preference for spatial recession and clarity of statement except in the case of Léger, perhaps too poster-like. Many felt in the group an excitement and commitment to the contemporary world, but tended to reject diagrammatic approaches to it. The lumping of Boccioni and Kandinsky in the middle represents genuine bewilderment. The Davis looked familiar to some respondents but this did not militate in its favour. About the same proportion thought the Buffet also familiar.

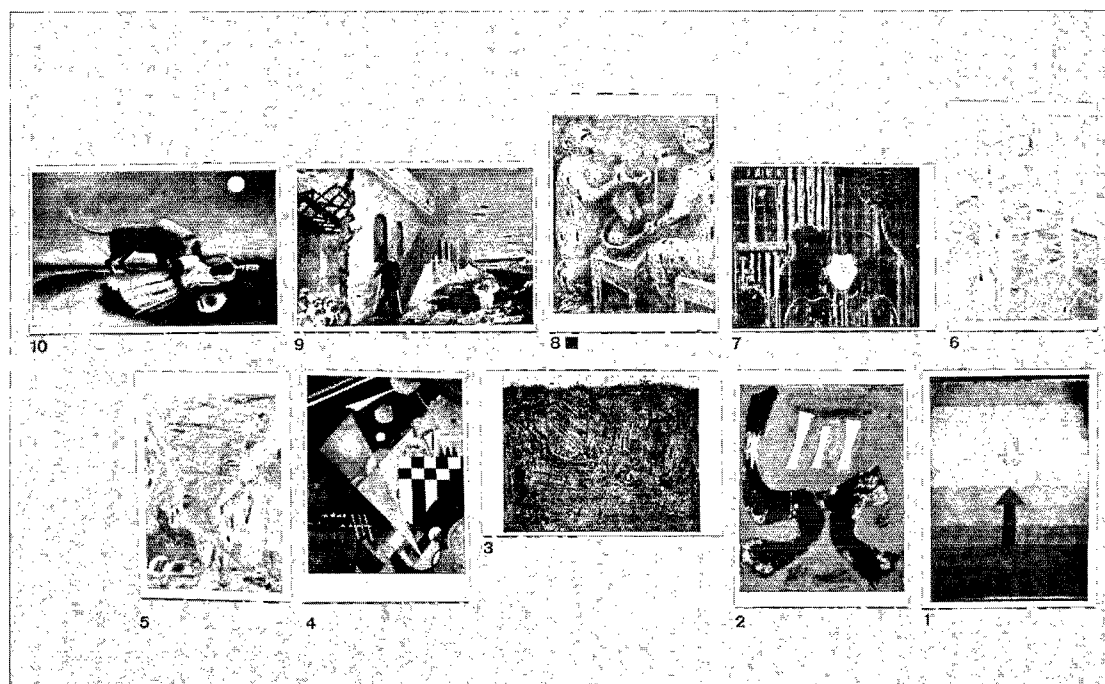
Un tiers des sujets ont estimé que le Buffet et le Léger n'avaient aucun lien avec les autres peintures du groupe, ce qui signifie que les analogies de thème ou de composition ont été rarement perçues. On note une préférence marquée pour les effets de recul ainsi que pour la clarté d'expression, sauf dans le cas du Léger, sans doute trop semblable à une affiche. Beaucoup se sont rendu compte que ces œuvres traduisaient une sorte d'excitation et une adhésion au monde contemporain, mais ils tendaient à rejeter les expressions schématiques de ces sentiments. Si les Boccioni et les Kandinsky ont été rangés en bloc au milieu de la série, c'est parce qu'ils désorientaient complètement les personnes interrogées. Certains croyaient reconnaître le Davis, mais cela n'a pas milité en sa faveur. Un nombre à peu près égal de gens pensaient aussi connaître le Buffet.

Una tercera parte pensó que el Buffet y el Léger no tenían relación alguna con los otros cuadros, lo cual significa que pocas personas se dieron cuenta de las relaciones entre los temas o las composiciones. Se observó una preferencia muy acusada por el reflujó espacial y la claridad de exposición, salvo en el caso de Léger que quizá se parece demasiado a un cartel. Muchas personas estimaron que en los cuadros había una pasión y un interés por el mundo contemporáneo, pero propendieron a rechazar los enfoques esquemáticos. El hecho de que el Boccioni y Kandinsky quedaran agrupados en el centro refleja una auténtica estupefacción. El Davis resultó conocido para algunas personas pero esto no les inclinó en su favor. La misma proporción, aproximadamente, consideró que el Buffet resultaba conocido.

Треть ответивших считали, что Бюффе и Леже не связаны с другими картинами, что означает, что лишь немногие отдавали себе отчет о взаимозависимости тем или композиционных приемов. Проявлено ярко выраженное предпочтение к пространственному углублению и четкому выражению, за исключением примера с Леже, который слишком похож на плакат. По мнению многих, в этой группе выражено возбуждение и связь с современным миром, однако был проявлен отказ восприятия диаграммного подхода к нему. Присутствие Боччони и Кандинского в середине списка вызывает подлинное замешательство. Некоторым отвечавшим казался знакомым Дэвис, однако это не содействовало его успеху. Приблизительно такое же число полагало, что Бюффе также является знакомым.



Q Variations on the parallel line  
 Variations sur le thème des lignes parallèles  
 Variaciones sobre las paralelas  
 Вариации параллельных линий



10. Rousseau *The sleeping gypsy*
9. Shahn *The red stairway*
8. Moore *Two women bathing a child*
7. Munch *Mondschein*
6. Van Gogh *The chair and the pipe*
5. Soutine *Red steps*
4. Kandinsky *Pink composition*
3. Dubuffet *Landscape of the mental*
2. Sugai *Oni, 1958*
1. Klee *Divorce of night*

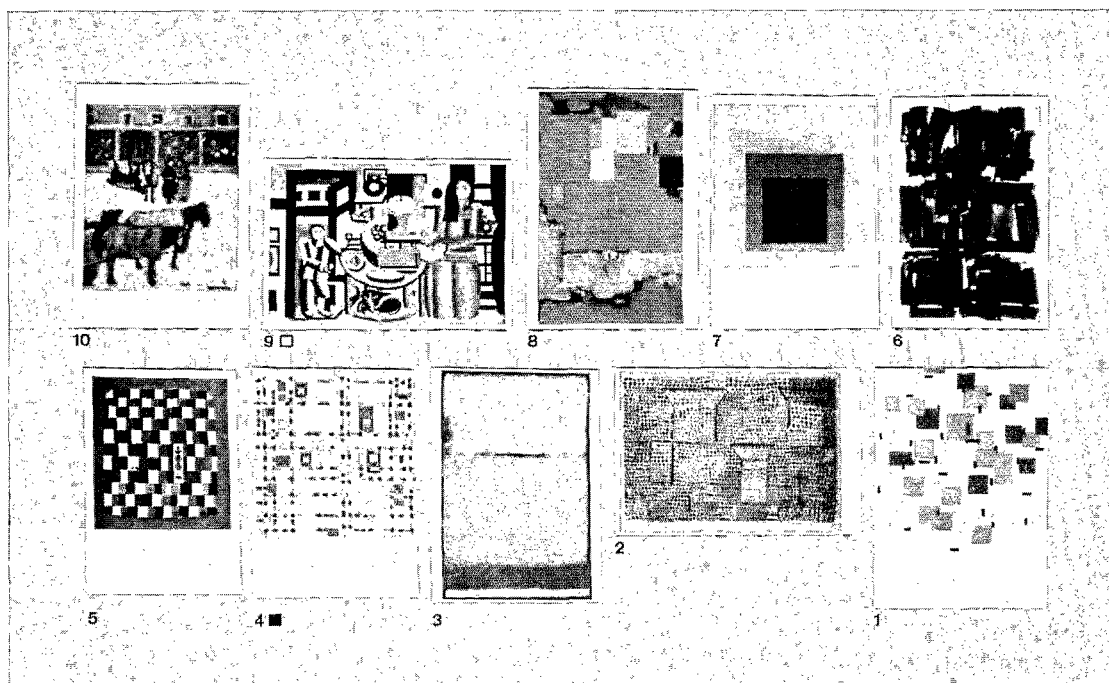
This group aroused notable negative reactions. The relationship of the Dubuffet and the Klee to the others was particularly baffling. Parallel lines play from minor to major roles as compositional devices and the pictures are liked in inverse proportion to their prominence. There is a marked preference to actual or implicit human presence, even when that presence is sad. A predominance of hot colour was distasteful.

Ce groupe a provoqué des réactions très négatives. On a particulièrement mal perçu les rapports du Dubuffet et du Klee avec les autres œuvres. Les tableaux ont été appréciés en raison inverse de l'importance du rôle que les parallèles jouent dans leur composition. On note une préférence marquée pour la présence humaine — effective ou implicite — même lorsque cette présence est triste. La prédominance des tons chauds a déplu.

Este grupo suscitó notables reacciones negativas. La relación entre el Dubuffet y el Klee y los demás cuadros resultó particularmente desconcertante. Las líneas paralelas son más o menos importantes como recurso de composición y agradan en proporción inversa a su importancia en el cuadro. Hay una preferencia acentuada por la presencia humana real o implícita, inclusive cuando esa presencia es triste. El predominio de colores fuertes resultó desagradable.

Эта группа вызвала заметную отрицательную реакцию. В частности ставила в тупик связь Дюбюффе и Клея с другими. Параллельные линии играют большую или меньшую роль в качестве композиционного приема и картины нравятся в обратной пропорции к их частоте. Проявились заметное предпочтение к фактическому или подразумеваемому присутствию человека, даже в тех случаях, когда его присутствие печально. Преобладание горячих тонов было сочтено безвкусней.

R The fixed form: square and rectangle  
 Formes fixes : carrés et rectangles  
 La forma fija: el cuadrado y el rectángulo  
 Неподвижные формы: квадраты и прямоугольники



10. Morrice *Winter street* (control)
9. Léger *Mother and child*
8. Hofmann *Pompeii*, 1955
7. Albers *Homage to the square: silent ball*, 1961
6. Soulages *Peinture*, 1957
5. Klee *Chessboard*
4. Mondrian *Broadway boogie-woogie*, 1942-1943
3. Rothko *Number 10*, 1950
2. Klee *Pillars and crosses*
1. Mondrian *Composition in blue*, 1917

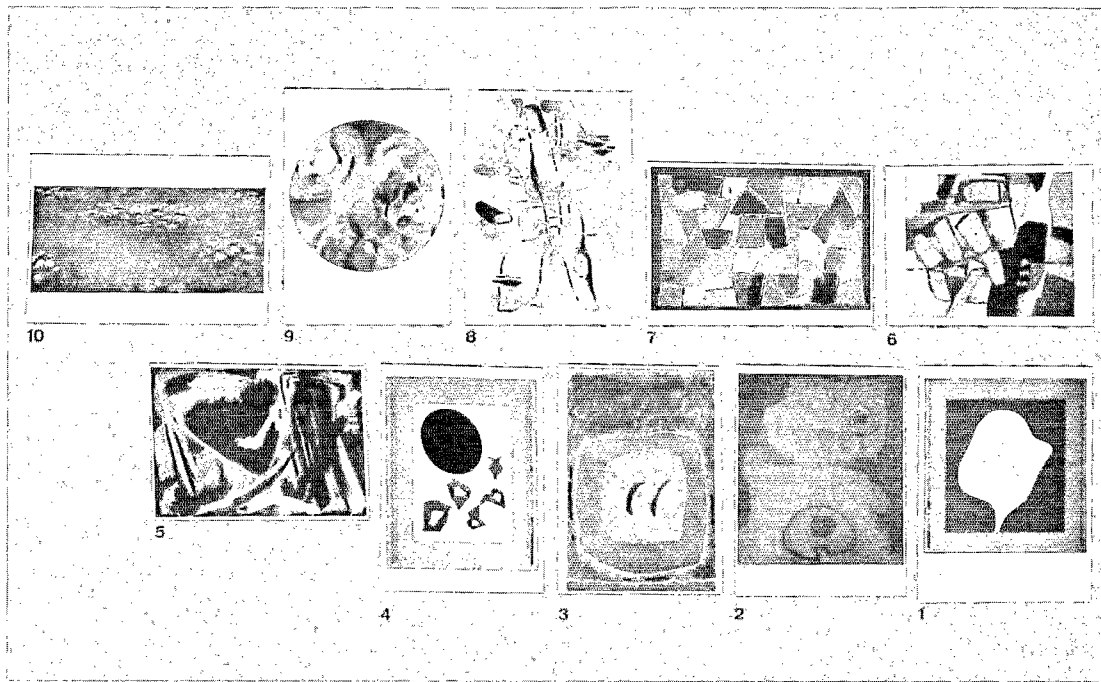
The two easily recognized pictures were notably preferred to the others (almost half selected the Morrice) though the formal relationship of either to each other or to any of the rest was not detected and a large number spoke of this in connexion with the Morrice. Very few saw anything familiar in this group, though the Morrice is in the Toronto Art Gallery where it is thought to be "very well-known". The Léger clearly attained high ranking only because of recognizable subject and the Hofmann because of its gorgeous colour. Large and few squares are preferred to numerous small ones unless their edges are not clearly defined. The bright colours fall in the middle range of popularity, muted ones at the extreme ends of the scale. The human presence is clearly greatly preferred to whatever elegance of formal composition and pattern. Strong use of black seems not to be resented.

Les deux toiles dont le sujet était facilement reconnaissable ont fait l'objet d'une nette préférence (près de la moitié des personnes interrogées ont choisi le Morrice), bien que les rapports de forme existant entre ces œuvres ou entre elles et l'une quelconque des autres peintures de cette série n'aient pas été perçus, on a souvent signalé ce fait à propos du Morrice. Quoique ce tableau se trouve au Musée de Toronto, où il est considéré comme "très connu", peu de gens pensaient l'avoir vu. Il est clair que, si le Léger a été aussi bien classé, c'est simplement en raison de son caractère figuratif; quant au Hofmann, son succès est dû à la richesse de ses couleurs. Les grands carrés en petit nombre ont été préférés aux séries de petits carrés, sauf lorsque leurs arêtes n'étaient pas distinctes. Les œuvres aux couleurs éclatantes occupent une place moyenne dans l'ordre de préférence, tandis que celles dont les tons sont assourdis se situent aux deux extrémités. On attache manifestement beaucoup plus de prix à la présence humaine qu'à l'élégance de la composition ou des formes. Des noirs énergiques semblent ne pas avoir déplu.

Los dos cuadros que se identifican fácilmente tuvieron una acogida mucho más favorable que los otros (casi la mitad seleccionó el Morrice) si bien no se descubrió la relación formal de esos dos cuadros entre sí o de ambos con el resto. Un gran número de personas comentó este hecho a propósito del Morrice. Muy pocos advirtieron nada que les resultara conocido en este grupo, aún cuando el Morrice se encuentra en la Toronto Art Gallery, que lo considera "muy conocido". Es evidente que el Léger obtuvo una puntuación muy elevada únicamente porque se podía identificar su tema y el Hofmann a causa de sus vistosos colores. Se prefiere que los cuadros sean pocos y grandes en vez de muchos y pequeños, salvo cuando sus bordes no están bien definidos. Los colores brillantes se sitúan en el centro de la escala de la popularidad, y los colores sordos en uno y otro extremo. Sin duda alguna se prefiere decididamente la presencia humana a cualquier elegancia formal de composición y diseño. La abundancia de negro no parece suscitar reacciones negativas.

Две легко узнаваемые картины получили заметное предпочтение по сравнению с другими (почти половина избрала Морриса), хотя формальная связь обеих из них друг с другом или любой из других не была обнаружена, и многие говорили об этом в связи с Моррисом. Очень немногие увидели что-либо знакомое в этой группе, хотя Моррис находится в Торонтской художественной галерее, где считается, что он "очень известен". Леже явно получил высокий балл только в связи с легко опознаваемым сюжетом, а Гофманн в силу своих великолепных красок. Отдается предпочтение крупным и немногочисленным квадратам по сравнению с многочисленными мелкими, если только их границы не отмечены четко.

S The floating form: circles and ovals  
 Formes flottantes : cercles et ovals  
 Formas flotantes círculos y óvalos  
 Изменяющиеся формы: круги и овалы



10. Monet *Les nymphéas*, 1916-1926 (control)
9. Delaunay *Disks*, 1913
8. Baumeister *Line figure*, 1935
7. Klee *Blue night*, 1937
6. Estève *Composition "Berlougane"*, 1956
5. Schneider *Peinture 65B*, 1954
4. Arp *Sous le soleil noir de joie*
3. Sugai *Xagoi*, 1958
2. Baziotes *Dwarf*, 1947
1. Arp *Profil*, 1955

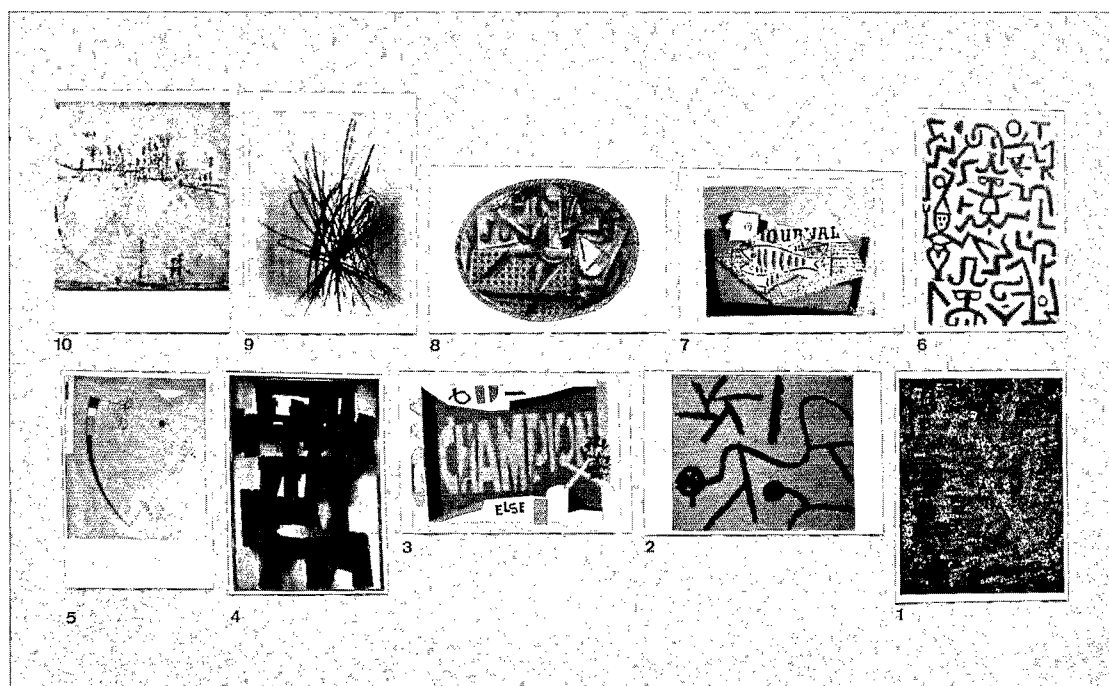
In a notably abstract grouping, preference is shown for the least abstract. Forms approaching most nearly to two circles and warm tones are clearly favoured. A fairly large number thought the Monet totally unconnected with the other paintings.

Dans un ensemble particulièrement abstrait, la préférence est donnée aux œuvres les moins abstraites. On a manifestement apprécié surtout les formes qui se rapprochaient le plus de deux cercles et les tons chauds. Un assez grand nombre de personnes ont estimé que le Monet n'avait absolument aucun rapport avec les autres peintures.

En una agrupación particularmente abstracta, las preferencias van hacia el cuadro menos abstracto. Las formas que más se acercan a dos círculos y los colores calientes resultan claramente preferidos. Un número bastante grande de personas pensó que el Monet no tenía relación alguna con los demás cuadros.

В этой преимущественно абстрактной группе предпочтение было проявлено в отношении наименее абстрактных произведений. Явное одобрение получили формы, наиболее близко приближающиеся к двум кругам и в теплых тонах. Значительное число думало, что Моне полностью не связан с другими картинами.

Т Calligraphy  
Calligraphie  
Caligrafia  
Каллиграфия



10. Zao Wou-ki *Piazza*, 1951
9. Hartung *T 1958-2*, 1958
8. Picasso *Still-life with chair caning*, 1911
7. Picasso *Le journal with fish*, 1922
6. Klee *Feuille de propagande des comiques*
5. Kandinsky *Composition*
4. Soulages *Composition*
3. Davis *Visa*, 1951
2. Klee *This star teaches humility*, 1930
1. Tobey *Awakening night*, 1949

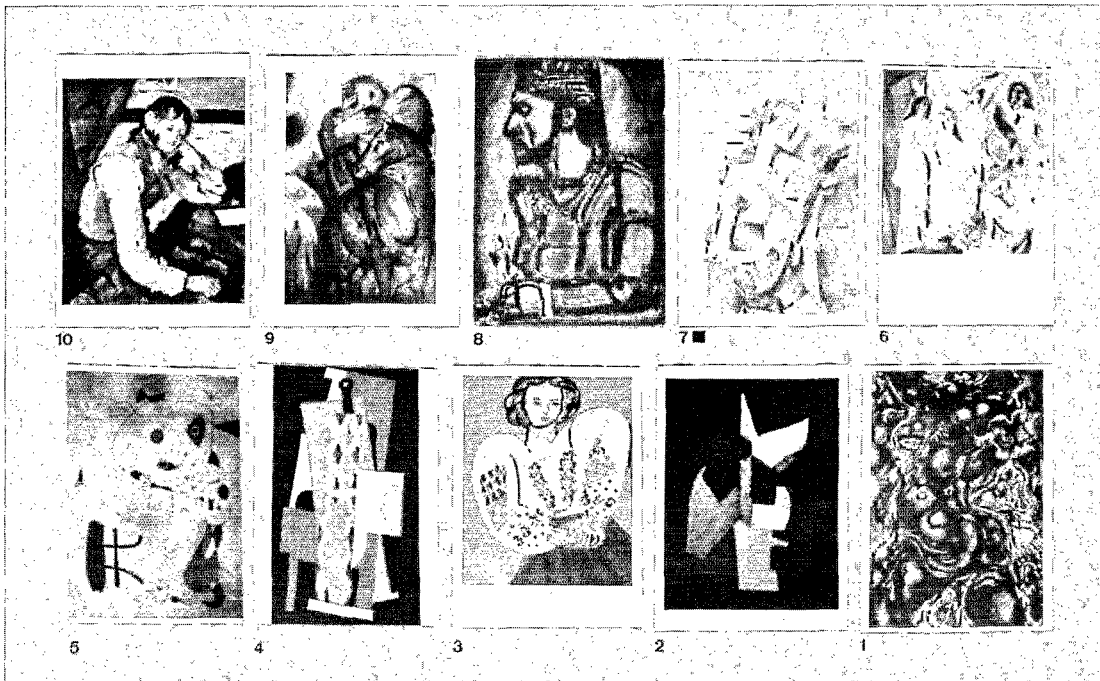
The Zao Wou-ki, Hartung and Klee (6) were recognized by a very small number of respondents. The strong preference for the first two seems to relate principally to a strong implication of deep space and to agreeable but not vivid colour. The more insistent and over-all the calligraphy becomes, the more it is disliked. "Dull" colours were called objectionable, except in the case of the cubist Picasso, where recognizable objects may have made them seem realistically appropriate. The Tobey was victim to the widespread prejudice against "busy" surfaces, the blue Klee to that against "childishness".

Le Zao Wou-ki, le Hartung et le Klee (6) ont été reconnus par un très petit nombre de personnes. La vive préférence exprimée pour les deux premiers semble due principalement au fait que la profondeur de l'espace y est suggérée avec force et que les couleurs sont agréables sans être crues. La calligraphie est d'autant moins appréciée qu'elle devient plus insistante et plus envahissante. Les couleurs "ternes" ont été jugées déplaisantes, sauf dans le cas du Picasso de l'époque cubiste, où des éléments figuratifs peuvent avoir donné l'impression qu'elles étaient conformes à la réalité. Le Tobey a été victime du préjugé défavorable très répandu contre les tableaux "surchargés", et le Klee bleu du préjugé contre les œuvres de caractère "enfantin".

Un número muy reducido de personas identificó Zao Wou-ki, el Hartung y el Klee (2). La decidida preferencia por los dos primeros parece deberse principalmente a la sensación de espacio y a sus colores agradables pero no demasiado vivos. Cuanto más insistente y total es la caligrafía tanto menos gusta. Los colores "insípidos" desagradaron, excepto en el caso del Picasso cubista, en el que pueden haber parecido adecuados y realistas teniendo en cuenta los materiales fácilmente identificables. El Tobey fue víctima del extendido prejuicio contra las superficies "muy llenas" y el Klee azul acusado de "infantilismo".

ЗАО Ву-ки, Хартунг и Клей (9) были узаны очень небольшим числом ответивших. Сильное предпочтение первым двум, очевидно, связано в основном с явным намеком на глубокое пространство и приятными, но не яркими красками. Чем более настойчивой и насыщенной до предела становится каллиграфия, тем больше проявляется к ней неприязни. "Тусклые" краски назывались вызывающими возражение, за исключением кубиста Пикассо, где материалы, которые можно было узнать, могли делать их выглядящими более приемлемыми с реалистической точки зрения. Тоби явился жертвой широко распространенного предубеждения против "перенасыщенной" поверхности, голубой Клей — против "детскости".

U Expressive exaggeration, distortion by analysis for order  
 Exagérations expressives, distorsions de caractère analytique visant à établir un ordre plastique  
 Exageración expresiva, distorsión en función del análisis de la composición  
 Искажение выразительного преувеличения — Путем анализа порядка



10. Cézanne *Boy with the red vest* (control)
9. Marc *Tower of blue horses*, 1913-1914
8. Rouault *The old king*
7. Picasso *Girl with a mandolin*, 1910
6. Picasso *Les demoiselles d'Avignon*, 1907
5. Miró *L'oiseau comète*, 1947
4. Picasso *Harlequin*, 1915
3. Matisse *La blouse roumaine*
2. Poliakoff *Untitled*, 1953
1. Masson *Antille*, 1943

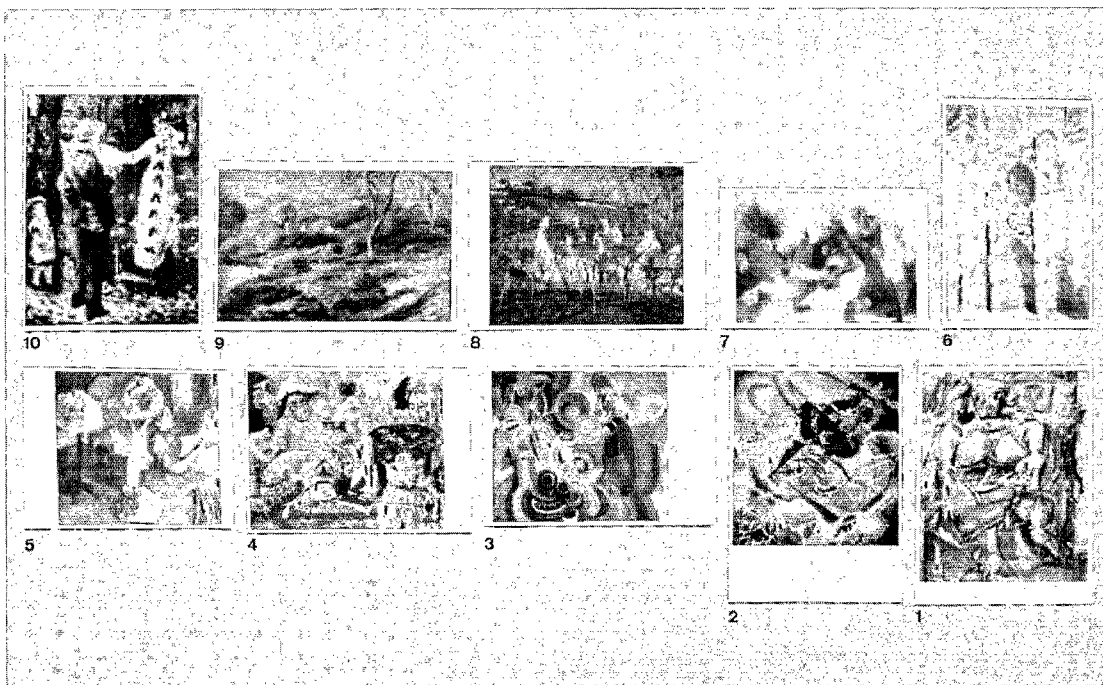
In the preferred group, there are forceful outlines, compact composition and at least an implication of space. There is less deviation from realism and an evident humanity. The Matisse, which shares all these characteristics, except for a feeling of space, was compared with a comic strip and said to be "not serious enough for art". It was also thought by some to be "too bright".

Dans les tableaux classés en tête, les contours sont énergiques, la composition dense et l'espace au moins suggéré. De plus, ces peintures s'écartent moins que les autres du réalisme et un élément d'humanité s'y manifeste de façon apparente. Le Matisse, qui possède toutes ces caractéristiques, à ceci près qu'il ne crée pas une sensation d'espace, a été comparé à une bande dessinée et jugé "pas assez sérieux pour être considéré comme une œuvre d'art". Certains ont aussi trouvé les couleurs "trop vives".

En el grupo preferido, encontramos contornos vigorosos, una composición compacta y al menos un efecto de espacio. Están menos apartados del realismo y son más evidentemente humanos. El Matisse, que posee todas estas características (salvo la sensación de espacio), fue comparado a un dibujo de historieta cómica y se lo consideró "insuficientemente serio para ser arte". Asimismo algunas personas pensaron que era "demasiado brillante".

В группе, получившей предпочтение, наблюдаются энергичные контуры, компактная композиция и по крайней мере намек на пространство. В ней наименьшее отклонение от реализма и присутствует очевидный гуманизм. Картина Матисса, в которой присутствуют все эти черты, за исключением ощущения пространства, сравнивалась с картинками в комиксах, и о ней говорилось, что она «недостаточно серьезна для искусства». Некоторые также считали ее «слишком яркой»:

V Dissolution of form  
 Dissolution de la forme  
 Disolución de la forma  
 Растворение формы



10. Renoir *La balançoire*, 1876
9. Renoir *Landscape*, c. 1910
8. Pissarro *Les toits rouges*, 1877 (control)
7. Macdonald-Wright *Oriental synchrony*, 1918
6. Monet *Rouen cathedral, full sun*
5. Degas *Chez la modiste*, c. 1885
4. Ensor *Still-life*, 1896
3. Delaunay *La Portugaise*, 1916
2. Kandinsky *Improvisation 35*, 1914
1. de Kooning *Woman I*, 1950-1952

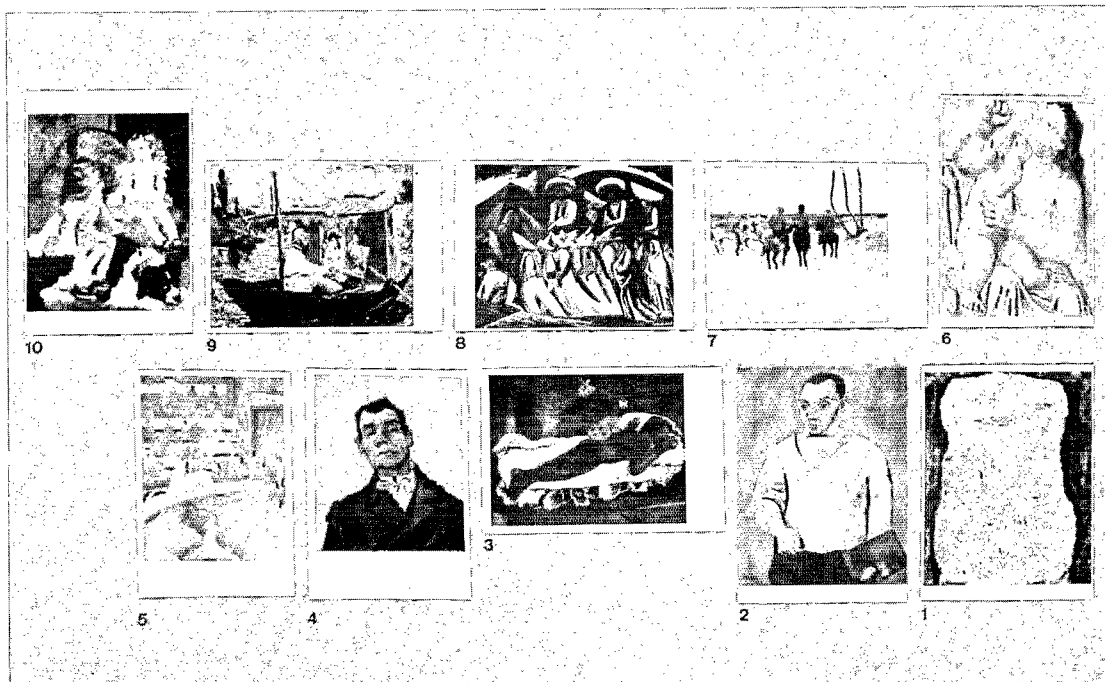
The most nearly "real" figures or objects and deep space are sharply preferred, abstractions and distortions are progressively rejected, most violently the "cruelty" of the de Kooning. Blue is predominant in the upper group, hot colours in the lower, which may partly explain the odd ranking of the Degas. The Macdonald-Wright was thought to be unrelated to the group, but ranked above the median. The lower group is full of detail, not all of it easily legible. The Renoir *Balançoire* was or was claimed to be familiar to over a quarter of the respondents.

On préfère nettement les figures ou les objets les plus proches de la réalité et les effets de perspective ; l'abstraction et les distorsions sont rejetées à mesure qu'elles s'accroissent, la plus vive étant le De Kooning, à cause de sa "cruauté". Dans les œuvres classées en tête, la couleur dominante est le bleu, tandis que les autres ont une tonalité plus chaude, ce qui peut expliquer en partie le rang surprenant assigné au Degas. Quoique le Macdonald-Wright ait été jugé sans rapport avec le reste du groupe, il figure dans la première moitié de la liste. Les tableaux les moins appréciés sont surchargés de détails, dont tous ne sont pas facilement intelligibles. Plus du quart des personnes interrogées ont reconnu (ou prétendu reconnaître) *La balançoire* de Renoir.

Las figuras u objetos que más se aproximan a la "realidad" y la profundidad espacial obtienen las más decididas preferencias, las abstracciones y las distorsiones son progresivamente rechazadas, en particular la "crueldad" de Kooning. El azul prevalece en el grupo superior, los colores calientes en el inferior, lo cual puede explicar parcialmente la extraña clasificación del Degas. Se consideró que el Macdonald-Wright no tenía relación alguna con el grupo, pero fue clasificado por encima del promedio. El grupo inferior está compuesto por cuadros con abundantes detalles, muchos de los cuales no son fácilmente comprensibles. *El columpio* de Renoir resultó conocido (o al menos eso se dijo) a más de la cuarta parte de los sujetos.

Оказано резкое предпочтение наиболее близким к "реальным" фигурам или предметам и глубокому пространству, неизменно отвергаются абстракции и искажения, наиболее решительно "жестокость" де Коонинга. Голубой цвет является преобладающим в верхней группе, горячие тона в нижней, что может частично объяснить странное расположение Дега. Макдональд-Райта считали не связанным с этой группой, однако поместили на место выше среднего. Нижняя группа содержит много деталей, хотя не все из них могут быть легко различимы. Картина Ренуара "Качели" оказалась знакомой, или заявлялось, что она знакома более чем четверти ответивших.

W Rhythm  
Rythme  
Ritmo  
РИТМ



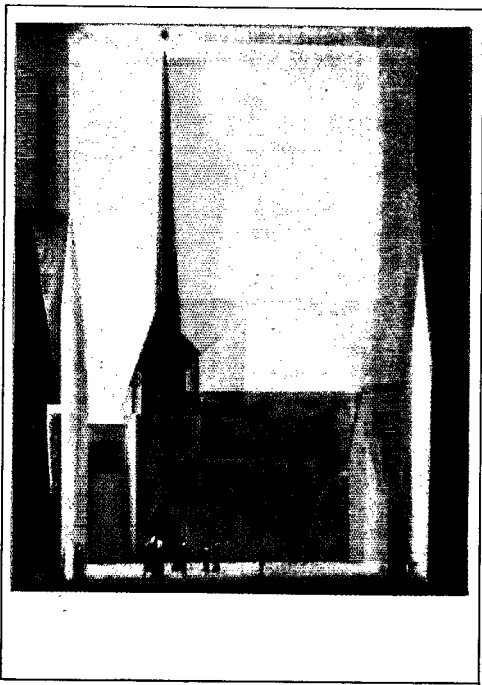
10. Renoir *The Carpenter children (detail)*
9. Manet *Monet et sa femme*
8. Orozco *Zapatistas, 1931*
7. Gauguin *Riders on the beach*
6. Picasso *Maternité*
5. Seurat *The circus*
4. Van Gogh *Portrait of a man of St. Remy*
3. Gauguin *The spirit of the dead matches*
2. Picasso *Self-portrait*
1. Dubuffet *La barbe des incertains retours*

This thematically miscellaneous group has a tenuous homogeneity through the various expressions of rhythm developed by these artists. The more obvious seem to have guided otherwise puzzling rank orders. Compact compositions with a feeling of surrounding space were preferred, as were strong blacks. Male portraits and the exotic pathos of the Gauguin fell in the low range of rankings while the Dubuffet was rejected by 78 per cent of the respondents, the most decisive majority of agreement in any single instance. The subject was divined by no one, nor was a possible relationship to the other paintings in the group.

Ce groupe, dont les thèmes sont extrêmement divers, tire cependant une homogénéité subtile du fait que chacun des artistes considérés s'exprime ici à sa façon par le rythme. Le classement adopté — déconcertant à tous autres égards — semble montrer que les toiles préférées sont celles où ce rythme est le plus évident. On a placé en tête les compositions où un motif central compact crée la sensation d'un espace environnant, et où les noirs sont très énergiques. Les portraits d'homme et la rhétorique exotique du Gauguin ont été relégués en queue de liste ; quant au Dubuffet, il a été rejeté par 78 % des sujets, ce qui constitue la majorité la plus élevée enregistrée tout au long de l'enquête. Personne n'en a deviné le sujet, ni vu le moindre rapport entre cette toile et les autres peintures de la série.

A pesar de su mescolanza temática, este grupo posee una leve homogeneidad que se manifiesta en las diversas expresiones del ritmo. El criterio seguido en esta desconcertante clasificación parece haber sido el de elegir lo más obvio. Se prefirieron las composiciones compactas con una sensación de espacio, así como los negros muy fuertes. Los retratos de hombre y el exotismo de Gauguin obtuvieron una puntuación baja. El 78 por ciento rechazó el Dubuffet, lo cual constituye la mayoría de acuerdo máxima en un caso concreto. Nadie acertó con el tema ni estableció una relación con los demás cuadros del grupo.

Тематически разнородная группа имеет внутреннюю однородность в результате различных проявлений ритма, разработанного этими художниками. Наиболее явно проявляющиеся очевидно руководили весьма странным в другом отношении расположением по порядку. Получили предпочтение компактные композиции с ощущением окружающего пространства, а также картины с энергичными тонами. Мужские портреты и пафос экзотики Гогена оказались в самом нижнем ряду, а Дюбюффе был отвергнут 78 ответивших, самым крупным большинством, которое проявилось в каком-либо отдельном случае. Никто не угадал сюжет, а также возможную связь с другими картинами этой группы.



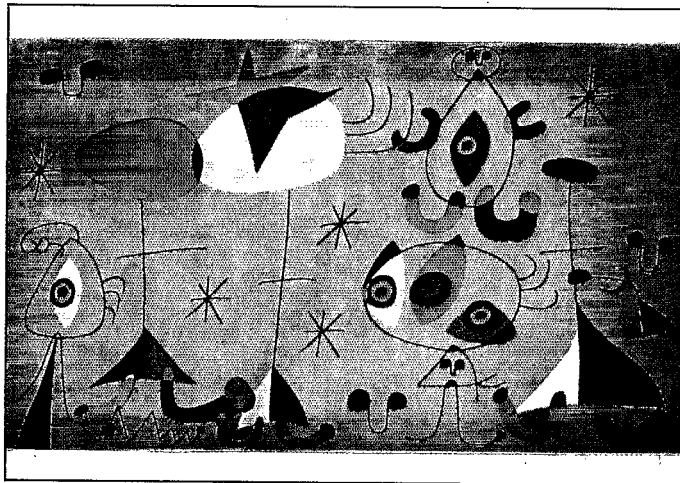
1



2



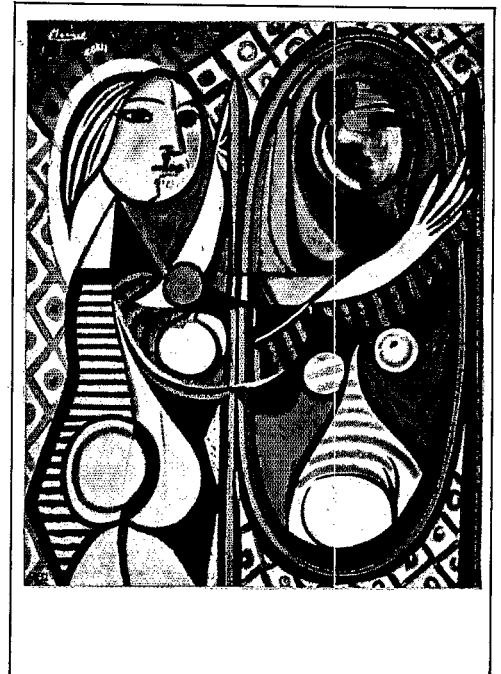
3



4



5



6

- |   |   |
|---|---|
| 1. Feininger <i>Gelmeroda IX</i>            | 9 |
| 2. Moore <i>Two women bathing a child</i>   | 8 |
| 3. Picasso <i>Girl with a mandolin</i>      | 7 |
| 4. Miró <i>Snob party at the Princess's</i> | 1 |
| 5. Vieira da Silva <i>Red interior</i>      | 1 |
| 6. Picasso <i>Woman at a mirror</i>         | 2 |
| 7. Gris <i>The violin</i>                   | 9 |
| 8. Castellon <i>The dark figure</i>         | 1 |
| 9. Léger <i>Soldiers playing cards</i>      | 1 |
| 10. de Staël <i>The bottles</i>             | 6 |
| 11. Kandinsky <i>Round and pointed</i>      | 4 |
| 12. Mondrian <i>Broadway boogie-woogie</i>  | 4 |





7



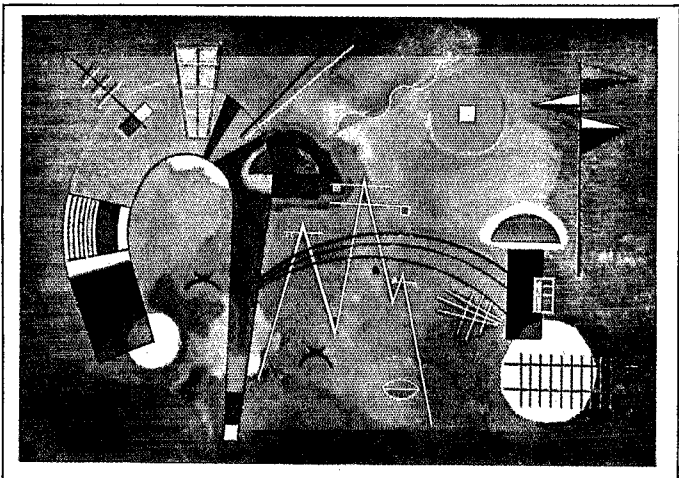
8



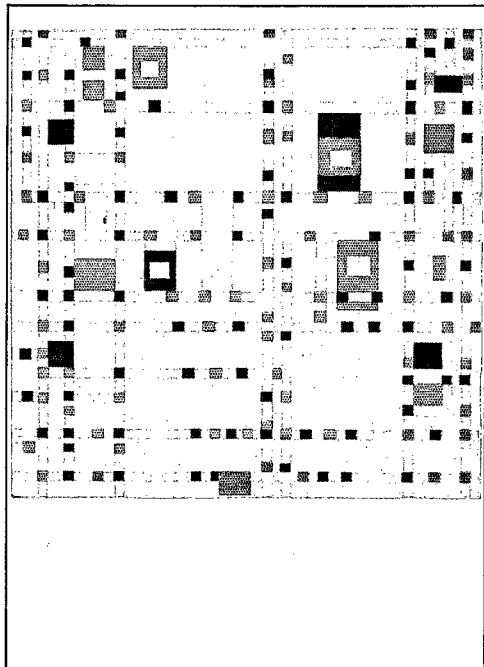
9



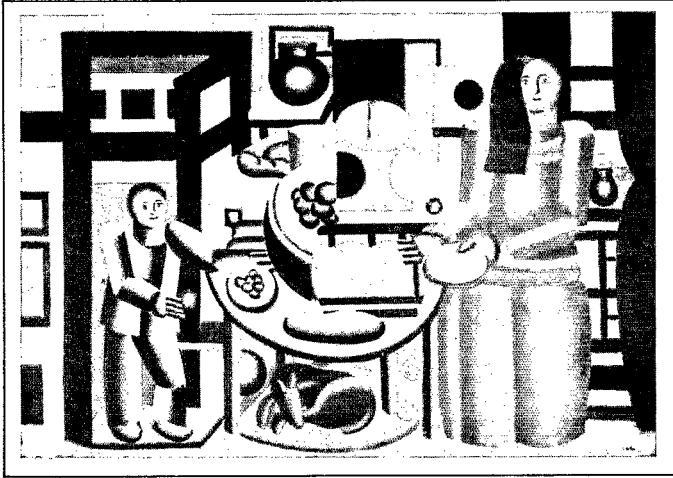
10



11



12



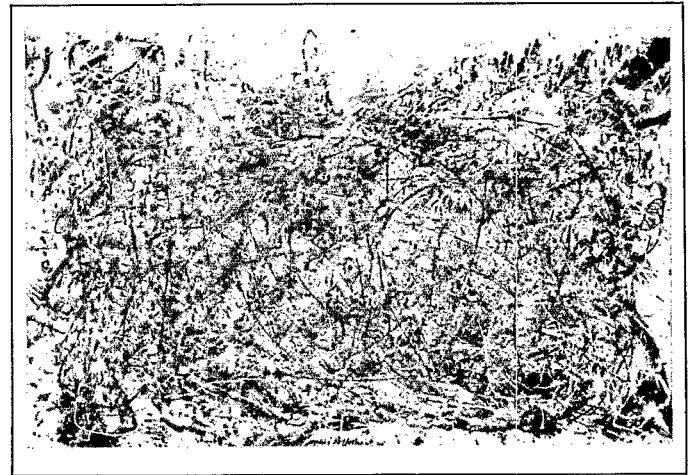
13



14



15



16

- |   |   |
|---|---|
| 13. Léger <i>Mother and child</i>         | 9 |
| 14. Marin <i>Ship, sea, and sky forms</i> | 1 |
| 15. Matisse <i>Decorative figure</i>      | 9 |
| 16. Pollock <i>No. 1</i>                  | 2 |

## *Attitudes du public à l'égard de l'art moderne*

L'idée de cette enquête remonte à 1965. Son initiateur, le Comité de l'ICOM pour les musées d'art moderne, en a confié la réalisation à un groupe de travail composé d'experts canadiens, lequel opère en étroite liaison avec le Comité national canadien de l'ICOM. Entre-temps, la Commission nationale canadienne pour l'Unesco accorde, grâce à une aide financière de l'Unesco, les moyens nécessaires à l'achèvement de la première phase du travail. Les résultats de cette phase sont présentés dans le présent numéro.

Lors de la réunion du Comité de l'ICOM pour les musées d'art moderne, tenue à Bruxelles du 9 au 12 décembre 1969, deux membres du groupe de travail canadien, Duncan F. Cameron et Theodore A. Heinrich, ont fait part du programme de la deuxième phase à entreprendre. Le nouveau programme a pour objet d'approfondir et de développer les hypothèses qui s'étaient dégagées de la première phase de l'enquête. A cet effet :

1. Le groupe de travail retiendra celles des reproductions d'œuvres du XX<sup>e</sup> siècle qui, lors de la première phase, avaient suscité les plus vives réactions, négatives ou positives.
2. Vingt-quatre œuvres seront utilisées comme base de discussion au cours d'une série d'interviews de groupes. Les groupes comprendront chacun huit à douze personnes, sélectionnées de manière à représenter différents âges, niveaux d'éducation et catégories socio-économiques. D'une durée de deux heures, les interviews seront enregistrées. Elles seront ensuite analysées selon des critères d'histoire de l'art, de sémantique qualitative et de dynamique de groupe. D'un haut niveau qualitatif et subjectif, cette méthode de recherche s'est avérée très efficace dans d'autres domaines concernant également les attitudes du public. L'interaction à l'intérieur des groupes semble susciter l'expression de sentiments plus profonds que ceux qu'on peut atteindre par des interviews individuelles ou des questionnaires préétablis.

La synthèse des analyses d'interviews de groupes sera présentée à l'assemblée générale de l'ICOM qui aura lieu à Paris en 1971. On se propose d'en faire la démonstration audio-visuelle, sur écran multiple, à l'aide d'enregistrements d'un certain nombre des discussions et de diapositives des œuvres d'art qui en auront fait l'objet.

Le groupe de travail canadien pour l'étude des attitudes du public à l'égard de l'art moderne a entrepris la deuxième phase de ses recherches en décembre 1969. De son côté, durant sa réunion de décembre, le Comité de l'ICOM pour les musées d'art moderne a nommé un groupe de travail international, chargé de suivre la deuxième phase et de stimuler la répétition de l'enquête de Toronto, selon la même méthode, dans d'autres villes du monde.



# Introduction

par Ayala Zacks

Le fossé qui sépare manifestement le grand public de la quasi-totalité des formes d'expression contemporaine dans le domaine de l'art inquiète de plus en plus ceux qui sont amenés de par leur profession ou en tant qu'administrateurs ou travailleurs bénévoles à entretenir des rapports étroits avec le monde des musées.

S'il y a lieu d'être satisfait du nombre de ceux qui s'intéressent aux musées et aux expositions d'art moderne, il s'agit là d'une satisfaction immédiate, propre à masquer des faits d'une nature moins rassurante.

Le public du nouvel art représente une fraction relativement faible de la totalité des visiteurs reçus dans les musées, et ceux-ci ne représentent qu'une fraction plus faible encore de la population totale. Le public potentiel des musées de tout genre s'accroît à une allure qui donne à penser qu'il est bien plus important qu'on ne le croyait. Les gens restent à l'écart des musées pour bien des raisons, mais surtout par ignorance, apathie ou indifférence, auxquelles se mêle dans certains cas le souvenir de l'ennui ou de l'ahurissement éprouvés à l'occasion d'expériences malheureuses. Ceux qui se rendent régulièrement dans les musées ont une curiosité innée qui s'est trouvée stimulée par des expériences enrichissantes.

Mais les musées consacrés à l'art moderne ou qui y touchent à des degrés divers connaissent des problèmes distincts de ceux des autres catégories de musées. De leur public sont absents la plupart des visiteurs qui fréquentent les musées offrant un choix plus vaste ; il faut ajouter à cela les attitudes ouvertement hostiles qu'on observe aussi bien chez certains visiteurs que chez ceux qui invoquent leur aversion pour l'art moderne comme une excuse qui les dispense de visiter les musées d'art contemporain. Ce sont là les problèmes les plus apparents. Il est plus difficile de discerner le rôle joué par la mode parmi ceux qui fréquentent effectivement, et apparemment avec enthousiasme, les musées.

Il est troublant de constater que, dans un monde tout entier pénétré de l'idée de progrès lorsqu'il s'agit des sciences et de la médecine, par exemple, dans un monde tout prêt à accepter et à récompenser le progrès, réel ou imaginaire, on est probablement moins généreux à l'égard des transformations réelles ou imaginaires, mais de nature tout aussi expérimentale, qui surviennent dans le domaine de l'art. Les progrès scientifiques ne sont, en fait, nullement plus faciles à comprendre, mais là n'est pas la question. Alors même que les expérimentateurs scientifiques et les théoriciens à l'œuvre dans des domaines comme l'économie et les communications peuvent compter bénéficier de toute la crédulité que les foules médiévales accordaient aux miracles, l'artiste créateur et le musée qui l'expose peuvent s'attendre dans une large mesure à l'indifférence sinon à l'hostilité du public dans son ensemble.

Le Comité des musées d'art moderne de l'ICOM, après s'être longuement interrogé sur cette disparité et sur les nombreuses questions qu'elle fait naître, décida en 1965 que l'heure était venue d'entreprendre des recherches concertées pour élucider ce problème. A la suite de quoi fut définie une mission que l'on confia à un groupe de travail canadien, lequel a présenté les premiers résultats de ses recherches à la huitième assemblée triennale de l'ICOM, qui s'est tenue à Cologne et à Munich en 1968<sup>1</sup>.

Les recherches de ce groupe de travail ont été financées par des dons publics et privés qui ont été recueillis en totalité au Canada à cet effet. L'emplacement désigné pour l'expérience fut la ville de Toronto, vaste communauté (de près de 2 millions d'âmes) à laquelle une population aux origines et aux conditions diverses, une vie artistique intense, un grand musée, une galerie d'art très active, deux universités, de nombreux marchands de tableaux et tous les autres agréments culturels qu'offrent les grandes villes confèrent un caractère représentatif. Ce groupe de travail bénévole a consacré deux années et demie d'un labeur assidu à définir le problème qui nous occupe, mettre au point des techniques de recherche et surveiller leur application,

fragment.

— 127

1. Le groupe de travail a été élevé, à cette époque, au rang de sous-comité, afin qu'il puisse poursuivre ses travaux à titre officiel.

interpréter les renseignements recueillis et préparer les documents qui ont été communiqués à la huitième assemblée générale de l'ICOM et dont la version révisée est publiée aujourd'hui dans ce numéro de *Museum*.

Le groupe de travail originel, que je présidais, était composé de sept membres: un directeur de musée, deux professeurs d'histoire de l'art, dont l'un ayant été directeur de musée, un expert en muséologie, un président d'association de musées, un socio-psychologue<sup>2</sup>.

127/128

Nous avons chargé une grande firme d'études de marchés d'effectuer l'enquête proprement dite, et la quantité assez impressionnante de renseignements amassés a été traitée par ordinateur. Nous avons laissé le choix de l'échantillon de population à interroger (plus de 500 personnes) entièrement aux soins des spécialistes des études de marché afin d'être sûrs que les résultats obtenus reflètent bien les opinions d'une tranche authentique et sociologiquement acceptable de notre population. Nous leur avons aussi entièrement confié la tâche de recueillir les réponses pour éviter que les enthousiasmes de notre groupe de travail ne se communiquent aux personnes interrogées, ce qui aurait risqué d'influencer leurs réactions.

Nous tenons à souligner que nos objectifs primordiaux étaient de formuler un problème en termes clairs et de mettre au point une méthode pratique permettant d'obtenir des éléments d'information. Notre entreprise était un projet pilote et nous avons prouvé que notre méthode était efficace. Nous nous sommes livrés à quelques interprétations préliminaires qui, à notre avis, peuvent intéresser le milieu professionnel des musées, et, peut-être, lui rendre service. On ne nous a pas demandé de fournir des réponses définitives et nous ne prétendons pas que les résultats que nous présentons constituent autre chose que les premiers éléments d'une étude qui doit être poussée beaucoup plus loin et conduite dans le cadre d'une coopération internationale étroite.

La publication, dans cette revue, de notre questionnaire et de la description de nos méthodes et de nos instruments de travail fournit à nos collègues les données de base nécessaires à la reprise de nos recherches expérimentales. Dans huit pays au moins, des musées ont exprimé le désir de donner une suite à nos travaux. Nous pouvons réunir à peu de frais des assortiments supplémentaires de reproductions sur cartes postales identiques à ceux que nous avons utilisés comme matériel d'expérience, et nous sommes en mesure de fournir des indications complémentaires aux musées qui souhaitent entreprendre des expériences analogues à notre étude pilote. Ce n'est que lorsque nous disposerons ainsi d'une grande quantité de renseignements nouveaux que nous pourrons commencer à apporter des réponses utiles de portée générale aux questions découlant du problème fondamental qui est le suivant: pourquoi existe-t-il un si grand décalage entre ce que nous considérons, en tant que professionnels, comme des réalisations marquantes de l'art contemporain et l'opinion qu'en a le grand public?

C'est pourquoi nous voudrions demander que toutes les enquêtes de ce genre qui pourront être effectuées à l'avenir dans le monde entier par des groupes attachés à des musées soient entreprises dans un esprit de sérieux et d'entière coopération. Nous souhaiterions aussi recevoir des comptes rendus succincts des résultats auxquels ces enquêtes auront abouti afin qu'ils puissent être regroupés et analysés dans l'intérêt de tous<sup>3</sup>.

2. Voir p. 185.

3. Les groupes auxquels nous pensons peuvent appartenir à des musées de toutes disciplines et de tous pays, développés ou en voie de développement, pourvu que ces groupes et ces musées s'intéressent à une telle enquête.

Pour tous renseignements, s'adresser au président du Comité international de l'ICOM pour les musées d'art moderne, Secrétariat de l'ICOM, 1, rue Miollis, 75 Paris-15<sup>e</sup> (France).

# Historique et étude

par Duncan F. Cameron

Selon la logique de la répartition des tâches entre les auteurs de ces communications, c'est à moi, semble-t-il, qu'il incombe de présenter aux lecteurs de *Museum*, comme je l'ai fait à Cologne <sup>1</sup>, des éléments d'information qui pourraient être utiles à tous ceux qui envisageraient d'effectuer des études analogues. Je m'attacherai à décrire le déroulement de l'expérience de Toronto, en précisant nos objectifs et nos méthodes, de même que les problèmes — y compris celui du financement — que nous avons eu à résoudre, et les enseignements que nous en avons tirés ; et en donnant, pour terminer, un bref résumé des conclusions auxquelles nous avons abouti, ainsi que quelques recommandations pour les études à venir.

Avant d'aller plus loin, je dois préciser que le lecteur pourra consulter et étudier nos instruments de travail les plus importants, qui sont annexés à ce rapport. Il s'agit en l'occurrence de trois documents : liste et modes de groupement et de classement des cartes postales utilisées dans l'enquête<sup>2</sup>, le questionnaire d'enquête lui-même (annexe 1) et les instructions relatives à son utilisation (annexe 2). Nous conservons à notre bureau de Toronto d'autres éléments ayant servi à nos travaux, tels que la méthode d'échantillonnage, le plan de dépouillement des données pour le traitement par ordinateur, et les résultats bruts du traitement eux-mêmes. Nous considérons ces informations comme appartenant au domaine public.

## Les origines de l'étude

L'étude intitulée "Le public et l'art moderne" a son origine dans les discussions qui s'étaient déroulées au sein du comité international pour les musées d'art moderne lors de la septième assemblée générale de l'ICOM, tenue à New York à l'automne de 1965. De retour à Toronto, un membre de ce comité, M<sup>me</sup> Ayala Zacks, rapporta que le besoin se faisait sentir d'entreprendre des recherches pour sonder les attitudes du public vis-à-vis de l'art moderne et qu'elle avait été autorisée par le comité à organiser une étude pilote. Elle exposa que les directeurs des musées d'art moderne demandaient à en savoir davantage sur l'apathie, voire parfois l'hostilité observées dans de vastes secteurs du public à l'égard de l'art du xx<sup>e</sup> siècle. M<sup>me</sup> Zacks, dont on ne saurait assez signaler la diligence et l'enthousiasme, organisa un comité local bénévole. La composition de ce comité est importante en soi. Voici quels en étaient les membres : le D<sup>r</sup> David S. Abbey, coordonnateur de recherches à l'Ontario Institute for Studies in Education (le D<sup>r</sup> Abbey est un socio-psychologue, qui avait déjà étudié le public des musées au Canada et aux États-Unis et qui s'intéresse particulièrement à l'évaluation de l'efficacité de la communication dans les musées) ; M. Donald K. Crowdis, qui était à l'époque président de l'Association des musées canadiens et président du Comité national canadien pour l'ICOM et occupait, de ce fait, une position idéale pour jouer le rôle d'agent de liaison entre nous et les organisations officielles de musées ; le D<sup>r</sup> Theodore Allen Heinrich, professeur de lettres à l'Université York de Toronto et ancien directeur du Musée royal de l'Ontario (en tant que professeur, directeur de musée et historien d'art, le D<sup>r</sup> Heinrich s'intéressait de longue date à l'emploi, en muséologie, des techniques de recherche appliquée des sciences sociales et jouait un rôle actif à l'ICOM presque depuis sa création) ; le professeur Robert Welsh, qui enseigne les beaux-arts à l'Université de Toronto, s'occupait alors d'organiser une très importante exposition d'art moderne à l'Art Gallery of Ontario, à Toronto, et avait acquis, à l'occasion de ses rapports avec les étudiants de l'université, la conviction de la nécessité d'entreprendre des recherches ; M. William J. Withrow, directeur de l'Art Gallery of Ontario, que son expérience de directeur de musée avait amené à bien connaître le problème (lui aussi était un partisan de l'application à la muséologie des techniques de recherche des sciences sociales) ; en ma

1. Lors de la huitième assemblée générale de l'ICOM, Cologne-Munich, 1968.

2. Voir p. 153.

qualité de consultant ayant quelque expérience de l'étude du public des musées et de son comportement, j'ai eu le privilège de pouvoir me joindre au comité de Toronto.

129/130

Les premières réunions de notre comité, qui eurent lieu en décembre 1965, furent consacrées à l'exploration des diverses méthodes de recherche qui s'offraient à nous. Il nous fallait également, à l'occasion de ces premières réunions, définir clairement nos objectifs. Je crois qu'il serait tout à fait exact de dire que, dès le premier moment, le comité se considéra comme chargé d'élaborer une méthode de recherche ou, si l'on veut, un instrument de recherche, utilisable dans tous les pays du monde pour l'étude des attitudes du public à l'égard de l'art moderne. Mais l'objectif n'était certes pas de faire une étude exhaustive des attitudes du public dans l'agglomération de Toronto ni d'apporter des réponses définitives aux questions qu'on se posait à propos de ces attitudes.

Ainsi donc, Toronto devait être le lieu d'une étude pilote au cours de laquelle serait mis au point un instrument de recherche qui serait en même temps expérimenté pour la première fois. Il est extrêmement important de bien se pénétrer de ces objectifs. L'étude qui a été accomplie a consisté en grande partie à élaborer une méthodologie et à mettre à l'épreuve l'instrument de recherche. Il serait dangereux de penser que les résultats de cette étude pilote bien particulière, menée dans une ville qui possède en propre des caractéristiques bien déterminées, fournissent des réponses pouvant être appliquées de façon systématique pour expliquer les mystères des attitudes du public.

## Méthodologie

Après avoir envisagé les possibilités les plus diverses, le comité décida que le mieux serait d'interroger, sur la question de l'art moderne, un échantillon représentatif de la population résidant dans l'agglomération de Toronto, en procédant par entretiens individuels qui se dérouleraient au domicile des personnes interrogées. Il estima en outre qu'il ne pourrait y avoir d'entretien significatif si la personne interrogée n'avait pas le loisir de regarder un choix satisfaisant de peintures du xx<sup>e</sup> siècle ni la possibilité d'établir des comparaisons, de discuter et de faire des commentaires à propos de ces œuvres.

La première tâche fut donc de choisir un assortiment représentatif de peintures de la période comprise entre 1900 et 1960. Cette tâche apparaît rétrospectivement comme la plus absorbante et la plus ardue de toutes celles que nous eûmes à accomplir. Il ne faut pas oublier que, pour des raisons d'ordre pratique, ce choix devait se limiter à des œuvres d'art dont il existait des reproductions sous forme de cartes postales et qu'en outre les cartes postales devaient être d'une haute qualité et disponibles dans le commerce en grande quantité.

Ce travail exigea de nombreuses réunions, la consultation des catalogues des fabricants de cartes postales, l'examen des stocks de cartes postales des galeries d'art, et des voyages dans d'autres villes du nord-est de l'Amérique du Nord. La sélection initiale de reproductions comptait plus de 2 000 œuvres, à partir desquelles une série de choix plus critiques permit, en fin de compte, après plus d'une année, d'en retenir 220.

Il faut aussi parler du travail pratique de collecte des cartes postales. Ces cartes venaient de France, d'Angleterre et des États-Unis et étaient vendues par les fabricants, marchands et musées les plus divers. Pour chaque arrivage, il fallait accomplir les formalités douanières d'usage. Je puis vous assurer qu'il n'est pas facile de convaincre un fonctionnaire chargé de percevoir les droits d'importation que vous achetez des cartes postales à des fins de recherche éducative, surtout lorsque ce fonctionnaire a l'impression que certains des articles importés ont incontestablement un caractère pornographique.

Les 220 reproductions furent réparties en 23 lots de dix cartes chacun (certaines reproductions figuraient dans plusieurs lots). Chacun de ces lots avait un dénominateur commun, qui pouvait être quelque élément formel ou un sujet comme, par exemple, des variations sur le thème des parallèles, des formes flottantes, des formes fondues, du nu féminin, du paysage, de la forme d'une tour, et ainsi de suite. Il y



avait aussi, dans chaque lot, ce qu'on pourrait appeler une gamme de styles. Dans certains échantillonnages, cette gamme allait, pour un thème donné, d'un traitement parfaitement représentatif à un traitement abstrait. Dans d'autres, c'était une échelle de tonalités, allant des bruns ternes aux couleurs éclatantes, etc.

L'entretien et, par conséquent, le questionnaire étaient conçus de telle sorte que chaque personne interrogée pût avoir sous les yeux quatre lots de dix cartes chacun. Elle devait examiner en détail le premier jeu de dix cartes et regarder plus brièvement les trois assortiments suivants <sup>3</sup>.

## Chronologie

Je pense qu'il est intéressant, et peut-être utile, de parler du temps assez long qu'a pris cette étude et d'en expliquer les raisons. Comme je l'ai dit précédemment, les premières réunions eurent lieu en décembre 1965 ; il s'écoula donc environ deux ans et demi entre le projet initial et le compte rendu des premiers résultats à Cologne. Au début, tout alla très vite et le plan de recherches sur lequel était fondée l'étude fut achevé et présenté à la Commission nationale canadienne pour l'Unesco à la fin de décembre 1965 à l'appui d'une demande de subvention. La subvention, d'un montant de 5 000 dollars canadiens, fut accordée en janvier 1966, un mois seulement après que la demande en eut été faite, et, dès les premiers jours de février 1966, le sous-comité de sélection était en plein travail, plongé dans la recherche des reproductions sur cartes postales. Pendant le reste de l'année 1966, on continua à travailler au choix des reproductions, tandis que la préparation du questionnaire, la détermination de l'échantillon de population et la mise au point des autres détails du plan d'enquête s'élabo- raient progressivement.

Il peut paraître surprenant qu'une quinzaine de mois de soient écoulés avant qu'on ait pu arrêter le choix des cartes postales et réunir les cartes choisies. Peut-être aurions-nous pu gagner du temps en abordant le problème différemment, mais je suis certain de traduire la pensée de tous les membres du comité en disant que ces quinze mois ont représenté un investissement judicieux. Lorsque nous y pensons après coup, nous ne pouvons concevoir aucune autre manière de résoudre aussi efficacement le problème qui consistait à montrer des œuvres d'art aux sujets de l'enquête, et, si nous devions à nouveau mener une étude de ce genre, je suis persuadé que nous y prendrions de la même manière.

Vers la fin du printemps de 1967, l'échantillon de population était composé, le questionnaire était prêt et nous avons rassemblé 95 % des cartes postales dont nous avons besoin. C'est à la même époque que nous nous aperçûmes qu'une somme supplémentaire de 2 500 dollars serait nécessaire pour payer le coût du traitement par ordinateur des données recueillies. Une demande fut déposée auprès de la Commission nationale canadienne pour l'Unesco par l'entremise du Comité national canadien pour l'ICOM en vue d'obtenir ces fonds supplémentaires.

Les étés 1966 et 1967 furent des périodes de pause pour certaines de nos activités, car le comité, dont quelques membres avaient été absents du pays plusieurs mois de suite, s'était trouvé dispersé. Les mois d'été sont aussi des époques qui ne conviennent pas aux enquêtes, car nombre d'habitants de Toronto vont alors en villégiature. Aussi profitâmes-nous de l'été de 1967 pour mettre la dernière main aux lots de cartes postales, faire des essais préliminaires du questionnaire et perfectionner le plan de dépouillement. Tout cela était terminé vers le début du mois de septembre ; l'enquête proprement dite débuta le 22 septembre pour prendre fin le 4 novembre 1967.

Les mois d'hiver furent occupés par la transcription en code numérique des renseignements fournis par le questionnaire, pour les besoins du traitement électronique.

La subvention supplémentaire fut reçue de l'Unesco au mois de janvier 1968 et, en avril, les résultats du traitement électronique étaient entre les mains du comité. L'analyse préliminaire aussitôt entreprise a abouti aux communications qui ont été présentées à Cologne et qui sont maintenant reproduites ici.

Mon propos, en donnant cet aperçu chronologique relativement détaillé de l'étude, était d'aborder la question des avantages comparés des comités bénévoles et des organisations commerciales sous contrat dans le cas de recherches de ce type. En me fondant sur ma propre expérience de la recherche commerciale, je crois pouvoir dire

130/131

finances  
chez

3. Voir "Méthodes et résultats de l'enquête", p. 191.

qu'un sous-traitant commercial se serait engagé à mener l'entreprise à bien dans sa totalité dans un délai ne dépassant pas six mois. Mais je peux affirmer aussi, en me fondant toujours sur mon expérience personnelle, qu'aucun sous-traitant n'aurait pu être animé d'une impulsion créatrice analogue à celle que M<sup>me</sup> Zacks a donnée au comité, et que pas un n'aurait pu comme elle réunir les compétences et les expériences. En tant que coordonnateur de l'entreprise, je mesure toute la valeur de l'intervention experte de M<sup>me</sup> Zacks, des professeurs Welsh et Heinrich, et de M. Withrow, dans le choix des reproductions. Quant à l'apport précieux du D<sup>r</sup> Abbey dans son rôle de directeur des recherches, il ne laisse aucun doute sur l'importance de la fonction du spécialiste qualifié et expérimenté des sciences sociales dans ce genre de recherche.

Ceux qui décideront de faire dans leur propre ville une étude semblable à celle de Toronto n'auront certainement pas besoin pour ce faire de deux années et demie, surtout s'ils se satisfont du choix de reproductions et du questionnaire que nous avons mis au point. J'espère toutefois que les futurs comités n'auront pas le souci d'aller vite. Notre expérience nous permet d'affirmer que, pour être fructueuse, la collaboration de directeurs de musées d'art, d'historiens d'art et de spécialistes des sciences sociales demande à la fois du temps et de la patience. La nature des recherches est telle qu'étant donné que le spécialiste des sciences sociales et celui de l'histoire de l'art ne parlent pas le même langage professionnel, la précipitation peut facilement déboucher sur la confusion et sur la mauvaise interprétation des résultats.

### Commentaires sur l'organisation et la surveillance des recherches

Avant de présenter l'essentiel des résultats et de conclure ce compte rendu, il paraît utile de formuler quelques observations touchant l'organisation et la direction de cette étude.

Tout d'abord j'ai déjà évoqué le problème de la communication entre spécialistes des sciences sociales et spécialistes de l'art. Je puis seulement ajouter qu'il s'agit là d'un problème qui peut être résolu mais qu'on ne doit pas perdre de vue, ni pendant les premières phases de l'élaboration du plan de recherches ni, surtout, à l'heure de l'interprétation. Ce qui est significatif pour l'un peut ne pas l'être pour l'autre et ce n'est qu'au prix d'une étroite collaboration et de critiques répétées des interprétations qu'on peut être assuré d'aboutir à un accord et à la compréhension des résultats des recherches.

En second lieu, l'entreprise de Toronto était officiellement l'œuvre d'un sous-comité bénévole du Comité international pour les musées d'art moderne de l'ICOM. Par la suite, à seule fin de faciliter les rapports avec la Commission nationale canadienne pour l'Unesco, elle reçut l'étiquette d'activité du Comité national canadien pour l'ICOM. Est-il souhaitable de maintenir une séparation entre les projets des comités internationaux et les activités des comités nationaux, ou est-il préférable que les comités nationaux se lancent dans des entreprises de caractère international? Les préoccupations des comités nationaux sont-elles distinctes de celles des comités internationaux? Est-il raisonnable d'attendre d'un comité national de l'ICOM qu'il donne la priorité ou consacre la primeur de ses préoccupations aux besoins d'un projet émanant d'un comité international de l'ICOM, même si son exécution revêt un caractère local? Ces questions sont restées sans réponse à l'issue de notre expérience canadienne, mais il pourrait être sage d'en tenir compte à l'heure où l'on préparent d'autres études en d'autres lieux.

Troisièmement, comme nous l'avons déjà exposé, le comité de Toronto a utilisé les services d'une firme commerciale pour effectuer le travail sur le terrain, à savoir l'enquête proprement dite, et pour le dépouillement des données. Sauf dans le cas où il y aurait un département d'université ou un institut disposant d'enquêteurs expérimentés et de facilités de traitement par ordinateur, il sera nécessaire d'avoir recours, pour cette partie des travaux, aux services d'un organisme commercial de recherche. Deux choses devront alors rester présentes à l'esprit. Les firmes commerciales de recherche, dont le travail essentiel consiste à faire des études de marchés, risquent de n'être pas accoutumées au degré élevé d'exactitude et de précision que vous leur demanderez et, pour cette raison, de sous-évaluer leurs devis. Les devis

groupe de travail

131/132 —

d'enquête et de programmation ne devraient être acceptés que lorsque les normes que vous exigerez seront clairement comprises par la firme employée. De surcroît, il ne faut pas cesser de surveiller le travail mis en chantier par une firme sous-traitante. Je ne crois pas me tromper en disant qu'à Toronto, dans le courant de l'année 1967, trente à quarante réunions ont été tenues entre la firme contractante et des membres du comité pour aplanir les difficultés et dissiper les confusions et les malentendus.

Enfin, j'ajouterai aux commentaires que j'ai déjà faits sur ce point que la réussite d'un projet qui est placé entre les mains d'un comité bénévole et qui exige, comme je l'ai montré, deux ans et demi de patience et de persévérance dépend de la personnalité du président du comité. Il faut un président qui connaisse le secret d'amalgamer du temps, des hommes, de l'argent et des idées, en quantités alors inconnues, pour en faire une équipe de travail dotée d'un plan, d'un budget, d'un calendrier, et parvenir, au bout du compte, au résultat désiré.

Paris -

## Résultats de l'étude

La discussion des résultats de l'étude doit être décomposée en deux parties. En premier lieu, avons-nous réellement mis au point un instrument de recherche capable de fournir une mesure des attitudes du public vis-à-vis de l'art moderne et pouvant être appliqué d'une façon générale, c'est-à-dire pouvant être utilisé dans d'autres villes et d'autres pays ?

Nous le croyons, tout en reconnaissant que des reprises de l'étude de Toronto conduiront probablement à perfectionner encore cet instrument de recherche.

L'échantillon de population qui a servi à Toronto était satisfaisant, si ce n'est que les sujets du sexe féminin y étaient en nombre prédominant. Il y a là un problème qu'on rencontre dans toutes les études exécutées en milieu urbain, où les femmes sont plus fréquemment à leur domicile que les hommes. Nous ne préconisons pas, pour les études qui seront faites à l'avenir, qu'on reprenne exactement l'échantillon utilisé à Toronto mais simplement qu'on établisse, selon les méthodes reconnues en matière d'enquêtes sociales, un échantillon parfaitement représentatif de la population à étudier.

132/133

Nous estimons que l'emploi de reproductions d'œuvres d'art sur cartes postales est une méthode satisfaisante. Les personnes interrogées ont paru prendre plaisir à l'enquête à laquelle elles étaient soumises et les enquêteurs eux-mêmes se sont davantage intéressés à cette étude qu'à la plupart des autres enquêtes auxquelles ils avaient pris part. Fait significatif, lorsque l'enquête fut terminée, les enquêteurs demandèrent s'ils pouvaient conserver les jeux de cartes postales. Enquêteurs et personnes interrogées trouvèrent les cartes postales faciles à manipuler, et ces cartes se révélèrent suffisamment résistantes pour supporter l'usage répété auquel elles furent soumises pendant la durée de l'enquête.

Le questionnaire n'a pas posé de problème et nous avons la satisfaction de pouvoir dire qu'il a été compris par des personnes de tous âges, représentant un large éventail de niveaux d'instruction et de situations socio-économiques.

Le codage du questionnaire, c'est-à-dire la transcription des réponses en code numérique, est une opération difficile dans certains cas, mais on a pu, pour l'étude de Toronto, mettre au point des codes satisfaisants qui pourront être communiqués à ceux qui le désirent. Je dois expliquer, à l'intention de ceux qui ne sont pas familiarisés avec ce problème touchant le traitement de l'information, que, lorsque les sujets interrogés donnaient des explications relatives, par exemple, aux motifs du rapprochement de dix cartes, ces explications étaient reproduites telles quelles sur le questionnaire. Il était par conséquent nécessaire de ramener toutes les explications données par les 507 sujets à un nombre limité de catégories auxquelles on pouvait faire correspondre des chiffres. Cela représente une opération à la fois difficile et risquée qui constitue un excellent exemple d'une tâche requérant la collaboration étroite de l'historien d'art et du spécialiste des sciences sociales.

L'enquête de Toronto a donné une véritable montagne de renseignements qui nous paraît devoir contenir une mine de matériaux restant à découvrir et à exploiter. L'analyse qui a été faite à ce jour n'a qu'un caractère préliminaire et ne tient compte

que d'un petit nombre de résultats parmi les plus évidents. Nous pouvons dire, toutefois, sur la base de ce qui a été fait jusqu'à maintenant, que le plan de recherches et les méthodes employées à Toronto semblent bien avoir abouti à des résultats qui donnent effectivement une mesure des attitudes du public vis-à-vis de l'art moderne et qui permettent d'en faire l'analyse approfondie.

La deuxième catégorie de résultats de l'étude est constituée par ceux qui ont trait à la mesure proprement dite des attitudes du public. L'article de D. Abbey contient une description de certains de ces résultats, et T. Heinrich s'attache, dans son article et dans ses commentaires sur le groupement et le classement des cartes, à en discuter d'autres en détail. Bien que la tâche qui m'est assignée ici soit de décrire l'ordonnance et le déroulement des opérations, il me paraîtrait injuste de terminer sans donner, ne serait-ce qu'en quelques mots, un aperçu des indices dont nous disposons maintenant sur les attitudes du public à l'issue de cette entreprise type.

Le premier des résultats dont rend compte D. Abbey est qu'il existe un lien entre la familiarité du public avec une œuvre d'art et la préférence qu'il déclare lui accorder. Il constate que les peintures qui ont déjà été vues par une fraction importante de l'échantillon de population en ont aussi la préférence. Pour T. Heinrich, il vaudrait peut-être mieux interpréter ce phénomène en disant que la familiarité avec certains types de peinture est liée aux préférences pour des types analogues de peintures ou de sujets. On pourrait pousser plus loin la spéculation et avancer que, pour certaines des personnes interrogées au moins, les peintures qui paraissaient familières étaient celles-là mêmes avec lesquelles ces personnes se sentaient à l'aise. Aussi, qu'elles les eussent effectivement déjà vues ou non, elles les plaçaient en tête dans l'ordre de leurs préférences.

La deuxième conclusion que tire D. Abbey est que le public est conséquent dans ses appréciations. Il observe que la peinture préférée dans un lot réunit une proportion considérable des suffrages, mais que l'accord est encore plus grand lorsqu'il s'agit de désigner celle qu'on aime le moins. "Il semblerait donc, dit-il, qu'on s'accorde mieux sur ce qu'on n'aime pas que sur ce qu'on préfère, mais, dans l'un et l'autre cas, les penchants du public sont assez nettement tranchés."

J'ai expliqué plus haut que chacun des 23 lots de cartes utilisés dans l'étude avait un dénominateur ou un thème commun. D. Abbey nous apprend que le public a été dans l'ensemble incapable d'identifier ces thèmes, qui avaient été choisis par les experts en art du comité.

T. Heinrich expose, quant à lui, que si, comme on le proclame couramment, le rythme d'assimilation de l'information s'est considérablement accru de nos jours du fait de la révolution technologique, le phénomène ne semble pas avoir touché l'art, où le décalage reste grand entre l'innovation créatrice et son acceptation généralisée. Il donne aussi des explications sur l'utilisation de cartes témoins introduites dans les lots expérimentaux et montre comment ces cartes ont mis en évidence un conservatisme indéniable dans les préférences artistiques du public dans son ensemble. L'incapacité des personnes interrogées à reconnaître le sujet de certaines peintures, même lorsque celles-ci ne s'écartaient que de façon insignifiante de formes d'expression traditionnelles, est un phénomène particulièrement intéressant.

D. Abbey et T. Heinrich observent l'un et l'autre, dans leurs articles, qu'en dépit de leur ignorance des choses de l'art, les sujets interrogés n'hésitent pas à exprimer leurs préférences, à porter des jugements et notamment à dire ce qu'ils n'aiment pas et pourquoi ils ne l'aiment pas.

Sur ces demi-explications absconses, je laisserai à T. Heinrich le privilège des révélations et conclurai par une observation personnelle et une recommandation.

Pendant toute la durée de cette étude, j'ai cru remarquer chez tous ceux qui s'en sont occupés une tendance à sous-estimer par certains côtés le grand public et à le surestimer sans raison par d'autres. Plus précisément, j'ai l'impression que nous avons sous-estimé l'aptitude du public à distinguer entre ce qu'il aime et ce qu'il n'aime pas, son aptitude à se former des opinions et à les défendre, son aptitude à constituer un système de valeurs esthétiques lui permettant de porter des jugements. Nous aurions pu penser simplement que le grand public avait un goût qui n'était autre que le mauvais goût, mais j'ai le sentiment que nous avons eu tendance à dire que le public n'avait pas de goût, ce qui est tout autre chose. Je pense que c'est de cette manière que nous sous-estimons notre public.

133/134

Heinrich

La surestimation du public, dont j'ai dit qu'elle était sans fondement, est une surestimation de la capacité du public à acquérir une intelligence visuelle grâce à une formation aux arts visuels analogue à celle qui nous sert à exprimer dans notre jargon d'experts les valeurs propres à notre groupe. J'ai le sentiment que, dans nos discussions de ces deux années et demie et même, par certains côtés, dans la conduite de cette étude, certains d'entre nous ont trop souvent vu dans l'intelligence visuelle cette aptitude à employer le mot juste pour exprimer ce que nous voyons, plutôt que l'aptitude à voir véritablement. Je suis certain que mes collègues du comité seraient d'accord avec moi si je disais que le rôle le plus important des recherches que nous avons commencées à une échelle modeste à Toronto, et qui, je l'espère, seront poursuivies, sera de nous enseigner le langage familier des arts, de nous enseigner le langage du goût populaire. Ce n'est que lorsque sera consommé le partage authentique du langage non verbal de l'art que nous pourrons, avec respect, entreprendre, à l'aide d'un langage verbal commun, l'éducation visuelle de nos concitoyens, et nous en partagerons alors les fruits.

## Méthodes et résultats de l'enquête

### Introduction

par David S. Abbey

Les directeurs et conservateurs de musées d'art et ceux qui s'intéressent au rôle de l'art dans l'éducation et dans la société en général sont conscients depuis longtemps du fossé qui sépare le professionnel de l'homme de la rue dans leur manière d'apprécier l'art moderne. Ce fossé ne peut être mesuré par le peu de visiteurs des expositions d'art moderne ni même par le nombre des acquéreurs d'œuvres d'art moderne car l'un et l'autre ont considérablement augmenté depuis quelques décennies. Il apparaît de façon bien plus caractéristique dans les attitudes manifestées à l'égard de l'art moderne et dans les commentaires que l'acheteur novice peut faire à propos de ses acquisitions. Il semblerait qu'en tous lieux un grand nombre de gens considèrent les œuvres d'art moderne comme quelque chose à regarder mais non comme une source de délectation. Ou encore on les achète — comme bien d'autres articles de maison — pour leurs qualités décoratives mais il est rare que leur acquisition résulte d'une entière compréhension de l'ouvrage basée sur des critères significatifs ou acceptables pour le connaisseur, le directeur de galerie ou l'artiste lui-même.

On s'est proposé dans l'étude décrite ici d'analyser la façon dont le grand public perçoit l'art et y réagit d'après ses préférences en ce qui concerne le style et le thème des œuvres.

La méthode suivie et les résultats obtenus sont exposés plus en détail dans d'autres rapports rédigés par un directeur de musée, un historien de l'art et un expert en muséologie, qui y indiquent aussi leurs diverses interprétations des données. Le présent article comprend une brève description de la methodologie et quelques "conclusions" assez générales. Ces dernières sont celles d'un sociologue dont la principale contribution à l'étude a été de concevoir une technique viable d'échantillonnage et d'interview qui soit non seulement adaptée aux besoins du Comité national canadien pour l'ICOM mais aussi applicable dans les autres centres urbains où des groupes intéressés pourraient vouloir réitérer l'enquête.

*conclusion*

134/135

## Méthodologie

### CHOIX DES REPRODUCTIONS

Ce sont des sous-comités composés de membres et d'anciens membres du Comité national canadien pour l'ICOM qui ont sélectionné les œuvres représentatives de l'art moderne. Tout d'abord, T. A. Heinrich a extrait des collections des principaux importateurs et distributeurs de cartes postales d'art plus de 2 000 reproductions d'œuvres postérieures à 1900 que le comité a étudiées. Ces cartes ont été choisies selon certains critères, dont notamment la qualité de la reproduction, la diversité des thèmes et des techniques et le degré supposé de célébrité. Bien des pays et des styles sont représentés. En fin de compte, le comité a retenu pour les besoins de l'étude 220 œuvres différentes.

Il a été convenu qu'on choisirait les reproductions de manière à présenter plusieurs variations sur un certain nombre de thèmes déterminés par le comité de sélection. On a finalement réussi à se mettre d'accord sur 23 groupes de dix reproductions chacun. On n'a pas essayé de constituer des groupes ou des échelles de valeur s'excluant mutuellement, ce qui aurait permis d'appliquer les techniques statistiques traditionnelles. Le seul souci du comité a été de soumettre à l'appréciation du public une large gamme d'œuvres représentatives. Dans un autre article de ce numéro, T. A. Heinrich indique les critères utilisés pour regrouper les cartes.

### MÉTHODES D'INTERVIEW

On s'est accordé pour penser que parmi les nombreuses méthodes d'interview possibles, le moyen le moins coûteux d'obtenir les données les plus sûres et de toucher l'échantillon le plus vaste consistait à interroger les gens chez eux à l'aide d'un questionnaire très élaboré.

Celui-ci a été établi en collaboration avec le Comité pour l'ICOM et des spécialistes des études de marché. Ces derniers ont fait un essai préalable de l'ensemble définitif des questions et de la façon de procéder, et l'on a préparé une série d'instructions à l'intention des enquêteurs pour les guider dans le rassemblement des données.

L'entretien lui-même comprenait deux parties. La personne interrogée devait tout d'abord fournir des informations socio-économiques de base sur elle-même (âge, sexe) et sur sa famille (profession et revenu de l'enquêté ou du chef de famille) ainsi que des renseignements sur son niveau d'instruction générale et artistique, et sur ses activités d'ordre artistique et sur celles de ses parents. Il lui fallait ensuite passer en revue quatre jeux de reproductions et formuler des jugements à leur propos.

Dans la seconde partie de l'entretien, chaque personne interrogée devait examiner l'un des 23 jeux (jeu "principal") de façon plus détaillée. Il lui était demandé : de classer les cartes par ordre de préférence ; de désigner les reproductions qui lui étaient familières ; de trouver un thème commun ou un critère expliquant le regroupement des dix œuvres considérées ; d'indiquer quelle œuvre elle aimerait posséder et ce qu'elle ferait du tableau en vraie grandeur s'il lui appartenait. Après cet examen assez approfondi d'une série, elle se voyait présenter trois jeux supplémentaires (jeux "secondaires") de dix cartes chacun. Elle devait indiquer pour chacun d'entre eux l'œuvre qu'elle préférerait et celle qu'elle aimait le moins ; il lui fallait enfin classer les quatre jeux par ordre de préférence. Cette dernière opération demandait une appréciation du caractère plus ou moins désirable de chaque groupe d'œuvres par rapport aux autres.

### MÉTHODE DE SONDAGE

On a cherché à résoudre simultanément trois problèmes de sondage. Il fallait tout d'abord veiller à ce que chacune des 23 séries de cartes serve de jeu "principal" d'une part et de jeu "secondaire" d'autre part autant de fois que possible. Il fallait en deuxième lieu concevoir une méthode de sondage telle qu'un jeu donné soit examiné (à titre principal ou secondaire) le même nombre de fois par chacune des catégories socio-économiques et géographiques considérées. Enfin, il était indispensable de déterminer l'échantillon de telle sorte que tous les groupes socio-économiques soient représentés.

135 / 136

On a calculé qu'il faudrait interroger au moins 500 personnes pour obtenir une précision suffisante des résultats, compte tenu de ces trois impératifs.

Toutes les données ont été recueillies dans l'agglomération de Toronto — la seconde zone urbaine du Canada par ordre d'importance — pendant les six semaines comprises entre le 22 septembre et le 4 novembre 1967. On a prélevé un échantillon de 507 personnes, toutes âgées de quinze ans au moins, parmi les 1 800 000 habitants de l'agglomération. On a tenu compte de l'importance relative de chacun des six arrondissements de la ville ; on a fixé aux quelque 24 enquêteurs plusieurs points de départ choisis au hasard pour chaque arrondissement, et cela afin que les habitants de toutes les zones de la ville et de tous âges aient la même chance d'être représentés dans l'étude.

Les Associated Marketing Services Limited ont fourni les enquêteurs et ceux-ci ont interrogé les gens dans leur langue maternelle chaque fois que cela était possible ou, à défaut, en se faisant aider par un voisin servant d'interprète. Bien que l'entretien, avec les différentes opérations qu'il comportait, ait demandé une heure environ, on a obtenu de gens de tous âges et de toutes les couches économiques et sociales de la ville un taux de réponses exceptionnellement élevé.

#### ANALYSE DES DONNÉES

Les méthodes décrites au paragraphe Méthodes d'interview, ci-dessus, permettent d'obtenir deux types de renseignements dont les uns sont facilement quantifiables comme l'âge, le revenu, le classement par ordre de préférence (1 à 10), etc., et dont les autres ressortent des réponses faites à des questions telles que : "Pour quels motifs, à votre avis, ces cartes ont-elles été réunies en un seul groupe?" La simple lecture d'un certain nombre de réponses à cette deuxième sorte de questions pouvait permettre de dégager facilement certaines impressions, mais l'importance de l'échantillon (507 personnes), le nombre des cartes postales employées (220) et la complexité de l'échantillonnage nécessitaient l'emploi d'une méthode de récapitulation des résultats plus objective.

Chaque fois que cela était possible, on a "précodifié" les réponses de manière que le chiffre correspondant à chacune d'entre elles apparaisse sur le questionnaire, ce qui devait permettre de procéder directement à la perforation des cartes en vue du traitement par ordinateur. S'agissant de questions comme celle que nous venons de citer, il a fallu recourir à la "postcodification". A cette fin, on a prélevé les dixième, vingtième, trentième, etc., des questionnaires remplis. On a transcrit textuellement les réponses à la question considérée et l'on a élaboré une série de termes ou de phrases concis (généralement dix au plus par question) ; cet ensemble d'expressions numérotées constituait alors le code à utiliser pour toutes les réponses à la question à analyser.

Ainsi, s'agissant du jeu A (Nus féminins), les réponses à la question précitée ont pu être presque toutes codifiées à l'aide des dix rubriques suivantes : "nus" ou "femmes à moitié nues" (1) ; "obscène", "pornographique", "femmes faciles" (2) ; "créations issues de l'imagination du peintre" (3) ; "éclatant", "coloré", "gai" (4) ; "aise", "détente", "couchées", "placides" (5) ; "tristesse", "mélancolie", "soucis" (6) ; "femmes de nombreuses races" (7) ; "ce sont toutes des femmes" (8) ; "similitude des couleurs" (9) ; "horrible", "stupide", "mauvais", "je n'aime pas ça" (10).

En revanche, le code pour le jeu S (Formes flottantes) s'est établi ainsi : "abstrait", "moderne", "pop' art" (1) ; "expression d'émotions" (2) ; "couleurs très jolies" ou "agréables" (3) ; "rien d'autre que des formes et de la couleur" (4) ; "les couleurs paraissent barbouillées ou floues", "taches" (5) ; "une tentative de l'artiste pour symboliser quelque chose" (6) ; "ces œuvres ont toutes quelque chose mais il est difficile de dire ce que c'est" (7) ; "ce n'est pas de l'art" (8) ; "ça ne veut rien dire" (9) ; "tout ça est très mauvais", "extrêmement médiocre" (10).

Une analyse de ce genre, si elle peut donner lieu à des interprétations variées, rend bien compte de la fréquence de chaque type de réponse.

Toutes les données ont été mises sur cartes perforées en vue d'une analyse en fonction de l'âge, du sexe, de la catégorie socio-économique des personnes interrogées, de leur formation en matière d'art, etc. On trouvera, dans la section suivante, quelques grandes lignes qui se dégagent de cette analyse. D'autres interprétations

*Traitement de l'information*

136 / 137

plus approfondies de ces résultats considérés du point de vue de l'artiste et de l'étudiant en beaux-arts seront fournies ultérieurement.

#### QUELQUES RÉSULTATS PRÉLIMINAIRES

*Existe-t-il une relation entre la célébrité d'une œuvre d'art et les préférences énoncées par le grand public ?* Il est clair qu'il faut répondre à cette question par l'affirmative. Chaque personne interrogée a eu à examiner l'un des jeux de cartes et à en classer les dix reproductions par ordre de préférence. On a ensuite calculé la cote de chaque œuvre en faisant la moyenne des numéros d'ordre attribués par tous ceux qui avaient étudié le jeu en question. A un autre moment de l'entretien, il a été demandé à ces mêmes personnes si elles pensaient avoir déjà vu une ou plusieurs des œuvres reproduites et, si oui, lesquelles. La combinaison de ces deux séries de réponses a permis de conclure qu'il existe une forte relation entre préférence et connaissance.

*Le public témoigne-t-il d'une certaine conformité de goût en matière d'art moderne ?* Là encore, on peut répondre par l'affirmative. Les personnes interrogées ont eu à indiquer pour plusieurs jeux de cartes la reproduction qu'elles préféraient et celle qu'elles aimaient le moins. Chaque jeu comportant dix cartes, si le choix avait été entièrement aléatoire, chaque reproduction aurait été citée avec la même fréquence en réponse à ces deux questions. Inversement, si tous les enquêtés avaient mentionné la même carte, sa cote mesurée de cette manière aurait été de 100 %. Dans cette partie de l'étude, chaque jeu de reproductions a été examiné par quelque soixante-dix personnes différentes, qui ont dû indiquer la carte préférée et la moins aimée. De plus, chacune d'entre elles a eu à considérer des jeux différents, et cela afin qu'on puisse tenir ces cotes pour d'assez bons indicateurs des réactions du public aux différentes œuvres d'art en dépit de la grande variété des conditions qui entourent la formulation des appréciations. Sur la totalité des reproductions utilisées, le pourcentage d'accord le plus faible a été de 20 %, qu'il s'agisse de l'œuvre préférée ou de la moins aimée (*La porteuse d'eau*, de Hofer, et *Composition : 1913*, de Mondrian, respectivement). D'une manière générale, environ 30 % de gens de chaque groupe ont dit préférer la même carte, ce taux s'élevant jusqu'à 51 % pour une œuvre (*L'ange lus*, de Millet). Si la conformité d'opinion en ce qui concerne l'œuvre préférée est considérable, comme l'indiquent ces chiffres, elle est encore plus forte quant à la reproduction la moins aimée dans chacun des vingt-trois jeux puisque le taux moyen est, dans ce cas, d'environ 40 %, avec un maximum de 78 % (*La barbe des incertains retours*, de Dubuffet). Il semblerait donc qu'on s'accorde mieux sur ce qu'on n'aime pas que sur ce qu'on préfère, mais, dans l'un et l'autre cas, les penchants du public sont assez nettement tranchés.

*Dans quelle mesure le public réussit-il à identifier les critères employés par les experts pour grouper les œuvres d'art ?* Il y parvient assez mal. Chacun des vingt-trois jeux de reproductions comportait dix œuvres ayant un trait commun. Évident en ce qui concerne les nus couchés et bien identifié par 83 % des personnes interrogées sur cette série, il était beaucoup moins flagrant dans le cas des jeux fondés sur la "dissolution de la forme" ou les "formes flottantes" et n'a alors été correctement discerné par personne. (Il faut noter que, pour les besoins de cette étude et de ce rapport, "correct" signifie "conforme" au point de vue du Comité national canadien pour l'ICOM.)

Dans 11 cas sur 23, moins du quart des personnes interrogées ont su identifier, ne serait-ce qu'approximativement, le critère ayant servi au regroupement. Alors que ce critère était la forme, le thème, la couleur ou l'utilisation de la ligne, le public, dans sa très grande majorité, a choisi un aspect de la forme en guise de dénominateur commun. Viennent ensuite les mentions relatives à la couleur ("lumineuses" ou "ternes") et enfin l'affirmation que toutes les reproductions de la série sont simplement "modernes".

*Y a-t-il une relation entre l'âge, le sexe, la profession ou l'instruction et l'un quelconque des résultats en question ?* Bien que l'exploitation statistique ne soit pas achevée, l'examen des renseignements obtenus donne à penser qu'il n'existe rien de tel. De même, une analyse rapide des résultats montre que ni l'éducation artistique de la personne interrogée ni celle de ses parents n'ont une incidence sensible sur ses préférences et ses appréciations d'ensemble telles qu'elles ont été déterminées dans cette étude.

137 / 138



## Quelques remarques à titre de conclusion

Nous avons laissé à d'autres le soin d'interpréter les données d'après leur spécialité. Bien que toutes les informations ne soient pas encore analysées au moment de la rédaction de cet article, il peut être intéressant de noter brièvement quelques conclusions générales. L'examen des méthodes et des données révèle que : les personnes interrogées ont fourni des réponses cohérentes ; elles ont trouvé le travail qui leur a été demandé fort intéressant ; le public est disposé à tenter d'exprimer ses sentiments et ses préférences à l'égard des diverses œuvres représentatives de l'art moderne. De nombreuses questions — pour déterminer, par exemple, l'usage que les gens feraient de telle ou telle œuvre si elle leur appartenait et par quels moyens et dans quelles circonstances ils considèrent avoir été amenés à voir une œuvre donnée pour la première fois — ont été posées ; les réponses n'ont pas encore été analysées.

Nous avons tout lieu de penser que les attitudes de la population d'un grand centre urbain à l'égard de l'art moderne ont été bien sondées ; nous comptons que l'achèvement de notre analyse nous permettra de dégager d'autres résultats intéressants et nous espérons que la même étude sera menée dans d'autres communautés.

## Problèmes et interprétations

Il me revient de présenter ici un résumé des premières conclusions d'une étude dont on n'a pas encore tiré toute la substance. Si nous avons la témérité de le faire, c'est parce que nous pensons que les résultats auxquels nous avons abouti ont peut-être déjà quelque valeur et, plus particulièrement, parce que nous estimons que les méthodes employées sont valables et que l'application de nos techniques en d'autres lieux pourra fournir à tous des indications très utiles lorsque les résultats recueillis dans d'autres pays auront pu être rassemblés en quantité suffisante. Il se peut que certaines de ces conclusions se révèlent non seulement applicables aux musées d'art en général mais aussi utiles aux autres catégories de musées.

L'objet fondamental de l'étude entreprise par le groupe de travail canadien était de tenter de découvrir, si possible, des indications concrètes et tangibles sur la nature des attitudes négatives observées dans le grand public à l'égard de l'art contemporain. En dernier ressort, l'objectif est de fournir à la profession des indications qui pourraient servir à améliorer les techniques de sélection, de présentation et surtout d'interprétation, afin qu'un public de plus en plus nombreux puisse comprendre et apprécier les expériences et les formes d'expression contemporaines de l'art. En d'autres termes, on pourrait dire que nous cherchons à situer avec une certaine précision les seuils d'acceptation et de rejet. N'est-ce pas là — pourrait-on demander — quelque chose que nous connaissons déjà ? Peut-être nous opposera-t-on que ces questions sont trop subjectives pour qu'il soit possible d'en déterminer les réponses. Et l'on se demandera peut-être aussi si nous n'aurions pas dû attaquer le problème sous un angle positif plutôt que de nous attacher à des traits négatifs.

Qu'il me soit permis de m'étendre quelque peu sur les problèmes d'ordre interne qui, comme nous nous en sommes aperçus en nous attaquant à notre tâche, constituaient la véritable structure de nos recherches et devaient, de ce fait, nous rester toujours présents à l'esprit.

La gestion d'un musée est un art, non une science. Nous avons tendance, pour la plupart, à agir à partir d'un ensemble de présomptions. Ces présomptions reposent, bien entendu, sur une expérience qui procède jusqu'à un certain point d'un fonds commun, mais que nos interprétations particulières rendent le plus souvent éminemment personnelle. Nous croyons en savoir beaucoup sur notre métier, ses responsa-

par Theodore Allen Heinrich

138

138/139

bilités, ses techniques, ses limites. Mais combien d'entre nous peuvent-ils répondre avec certitude à ces questions qui devraient être le premier souci des éducateurs que nous sommes, nantis des moyens et des outils dont nous disposons : Qu'est-ce que notre public retire exactement de ce que nous lui offrons ? Le "dividende", la "valeur ajoutée", le profit durable qui est tiré de la visite d'une exposition ou d'une collection réputée sont-ils tant soit peu en rapport avec les efforts qui ont dû être déployés pour que cette visite soit rendue possible ? Avons-nous fait tout ce qui était en notre pouvoir pour rendre intelligible ce que nous offrons et pour faire en sorte que les efforts que nos visiteurs sont disposés à faire soient pleinement récompensés ? Et, par-dessus tout, atteignons-nous tous ceux qui devraient être les bénéficiaires de nos programmes ?

Nous "savons" par exemple, car l'histoire et notre expérience présente le montrent, que les formes nouvelles d'expression artistique ont toutes chances de se heurter à de fortes résistances, et il en a été régulièrement ainsi. L'artiste créateur "sait" ou croit que ce qu'il accomplit dans des voies nouvelles est bien et contient en soi sa propre justification, et qu'il a le droit, s'il peut se le permettre, de ne pas se préoccuper d'être accepté par le public : il fait ce que sa nature créatrice lui impose de faire. C'est toutefois l'affaire de ceux qui s'occupent d'entretenir et d'améliorer le climat créateur que de faire des choix, de favoriser ce qui est sérieux et rejeter ce qui n'a pas de valeur, de créer les occasions de comparaisons fructueuses et de s'efforcer d'anticiper sur le jugement de l'histoire.

C'est précisément là que nous, qui nous occupons de musées, agissons pour la plupart en nous fondant sur des hypothèses non vérifiées plutôt que sur une connaissance. Il se peut que certains parmi nous aient eu la main heureuse et que quelques-uns y aient gagné la célébrité mais, dans sa nudité, le spectacle des résultats obtenus au cours des cent dernières années n'est guère brillant.

Combien de musées, parmi ceux qui, de près ou de loin, s'occupent de l'art contemporain, peuvent se sentir franchement satisfaits de ce qu'ils ont fait ? Combien d'entre eux peuvent être pris au sérieux aussi bien par les artistes que par les autres musées et par le public ? A l'un des extrêmes, nous trouvons ceux qui ne s'intéressent qu'à la nouveauté et à la sensation ; à l'autre, ce sont ceux, peut-être les plus nombreux, qui se contentent de suivre la mode et de rechercher une acceptation facile. Voilà pourquoi, dans notre enquête, nous avons pensé qu'il était important d'insister sur l'aspect négatif du rejet du public, considéré comme un indicateur de nos propres échecs.

Si l'art est, en fait, un processus continu et non, comme certains artistes et certains critiques voudraient nous le faire croire, une catégorie d'activité périodiquement sujette à des ruptures totales avec le passé, n'est-ce pas précisément l'un de nos devoirs que de tenter de découvrir les liens, si difficiles soient-ils à définir sur le moment, qui, à longue échéance, créent la continuité ? Et une part importante de cette fonction n'est-elle pas de maintenir en éveil l'intérêt sympathique d'un public nombreux ? Cela peut-il se faire de quelque autre manière que celle qui consiste à construire des ponts entre ce qui est connu, compris, familier et acceptable et ce qui n'est pas encore connu, pas encore accepté, ce qui n'est pas familier, ce qui est un objet d'hostilité et de rejet ? Voilà pourquoi notre étude a été construite d'une manière telle qu'on puisse isoler les barrières pour les analyser avec clarté.

La description détaillée de notre méthode de travail a fait l'objet de longues discussions à Cologne et ceux qui en auront besoin pourront trouver tous les détails dans les articles de D. Cameron et de D. Abbey, ainsi que dans les annexes. Nous avons jugé inutile de prêcher des convertis, car ce qui nous intéresse avant tout, c'est cette fraction considérable de la population qui n'est consciemment touchée par les arts sous aucune forme, mais dont les impôts servent partiellement ou en totalité à financer la plupart des institutions auxquelles nos professions nous attachent.

Le premier problème — et il fut de taille — a été de mettre au point une technique appropriée qui devait à la fois permettre d'obtenir des informations interprétables, et être utilisée, au stade capital de l'enquête, par des enquêteurs professionnels, qui n'étaient en aucune manière des spécialistes de l'art. Les questions devaient être posées de telle sorte que les réponses se prêtent au traitement par ordinateur électronique, tout en étant en même temps de nature à révéler les types de préjugés subtils et peu apparents que nous avions pour tâche d'identifier. C'est, ou ce devrait être, un truisme de dire qu'on ne peut discuter utilement d'œuvres d'art qu'en leur

devoir de conscience

Méthode

présence ou en s'appuyant sur des reproductions suffisamment exactes. S'il fut relativement facile d'élaborer un questionnaire satisfaisant, encore que cela ait pris beaucoup de temps, il fut bien plus difficile de l'illustrer. Il n'est pas possible d'emmener 500 personnes les unes après les autres dans un grand musée, sans parler du temps qu'il faut consacrer à l'entretien. Même s'il était possible d'effectuer les interviews dans un musée, il faudrait que ce musée mette sur pied, pour cette seule circonstance, une exposition privée spéciale.

La solution de ce problème technique comportait une limitation sérieuse dont nous tenons à parler sans détours. Les sujets étaient interrogés dans le calme de leur foyer. Chacun était appelé à examiner un nombre assez important d'œuvres d'art contemporaines, à les disposer par ordre de préférence et à s'efforcer de faire des commentaires à leur sujet. C'est là une tâche bien lourde pour des gens qui, pour la plupart, ont peu de contacts avec l'art, n'ont pas l'habitude de porter des jugements esthétiques et ont beaucoup de mal à justifier clairement leur choix. La matière première du test était composée, sous sa forme définitive, de 220 œuvres soigneusement choisies, qui représentaient les principales tendances de la peinture du xx<sup>e</sup> siècle et dont bon nombre avaient été retenues en raison de détails ou d'éléments formels qui devaient révéler, à l'insu de la plupart des personnes interrogées, les raisons de leurs préférences ou de leurs rejets. Les éléments de cette panoplie illustrative devaient être assez fidèles aux originaux, facilement transportables, suffisamment petits pour être manipulés et regroupés de différentes manières sans plus de difficulté que s'il s'était agi de cartes à jouer ; on devait pouvoir s'en procurer des quantités suffisantes pour préparer à l'usage des enquêteurs une vingtaine d'assortiments identiques, et cela à un prix compatible avec notre maigre budget. La seule solution praticable était d'utiliser des cartes postales en couleur mais, comme nous le savons tous, les cartes postales sont fabriquées pour être vendues et ne sont vendables que si elles sont acceptées par le public. Parmi les milliers de cartes que nous avons examinées, nous avons pu en trouver un nombre suffisant pour les besoins de notre entreprise mais, dans les 220 qui furent choisies, la décennie actuelle n'était presque pas représentée.

Nous savons tous quels changements radicaux ont affecté la peinture des années soixante et nous avons un moment pensé, comme ce sera peut-être le cas de beaucoup d'entre vous à la première lecture de cet article, que les résultats auxquels nous avons abouti risquaient, à cause de cette omission, de ne pas être convenablement pondérés et peut-être de nous induire en erreur. Nous en sommes maintenant venus à penser que nos résultats n'auraient pas été modifiés de façon significative si nous avions inclu dans nos échantillons des exemples d'œuvres d'avant-garde.

Les éléments formels perçus inconsciemment mais de façon constante par les profanes lorsqu'ils ont fait leur choix sont présents à des degrés divers dans toute œuvre d'art. Ceux à qui une œuvre de 1954, 1934 ou 1904 a inspiré du plaisir ou de la répulsion éprouveront, pensons-nous, tout autant de plaisir ou de répulsion devant une œuvre de 1968 et, très probablement, devant une œuvre de 1988.

Cependant, parmi les résultats variés auxquels nous avons abouti et dont certains d'entre nous pensaient pouvoir prévoir la teneur avant même qu'on ait soumis une seule personne à nos batteries de tests, il en est au moins un qui a non seulement confirmé les prévisions, mais encore justifié amplement les commentaires et les excuses que je viens de présenter. Ce résultat vient aussi renforcer une idée répandue dans le monde des musées : bien que dans les milieux spécialisés de l'information on ne se lasse pas de répéter, au grand enthousiasme de certains membres de l'enseignement et de la presse qui s'empressent de le croire, que les inventions de la génération actuelle ont considérablement accru le rythme d'assimilation de l'information et de la diffusion des connaissances, assertion reprise par certains artistes et critiques pour qui, par voie de conséquence, toute nouveauté en art est sûre d'être acceptée tout aussi rapidement, nous pouvons maintenant affirmer le contraire en toute confiance. En matière d'art, la particularité observée de longue date selon laquelle il existe un décalage à peu près constant de deux générations ou, au minimum, d'un demi-siècle entre les innovations créatrices importantes et leur acceptation généralisée par le grand public demeure vraie. Malgré toutes les innovations techniques qui ont été faites dans le domaine de l'information et en dépit de l'immense développement de l'enseignement, nous doutons fort que le délai d'acceptation ait été réduit, ne serait-ce que d'une semaine. Il me semble qu'il n'est pas peu significatif que trois des œuvres

139/140

photo 17 des œuvres

qui ont été rejetées le plus violemment — un Léger, un Feininger et un Mondrian — aient été peintes en 1917, alors que des peintures moins radicales des deux premiers de ces artistes ont reçu d'excellents classements.

Il ne serait pas réaliste d'en conclure que Toronto doit être une communauté arriérée sur le plan artistique et que ce fut une erreur de notre part que de ne pas inclure dans nos listes de nombreuses œuvres de peintres locaux. Nous espérons — et nous en sommes maintenant persuadés — que les reproductions choisies pour l'expérience pourraient être utilisées sans changement dans la quasi-totalité des pays, et qu'elles donneraient dans l'ensemble des résultats très semblables à ceux que nous avons obtenus au Canada. Cela, nous ne pouvons, bien entendu, le prouver. Ce n'est qu'au moyen d'expériences analogues qu'il pourra être établi si nous avons tort ou raison. Cette étude ayant été conçue dès l'origine comme un projet type susceptible de connaître ultérieurement un développement et une application internationale, le choix de notre matériel d'enquête a été délibérément placé au-dessus de tout esprit de clocher et il serait particulièrement utile que ceux qui reprendront cette étude utilisent notre assortiment ou, du moins, s'inspirent de principes analogues pour en composer un qui le remplace. Sur les 109 artistes sélectionnés, deux seulement sont canadiens, chacun étant représenté par une seule œuvre. Nous estimons que la plupart des pays qui emploieront notre méthode devraient, tout comme nous, faire preuve de modestie dans l'introduction d'œuvres de peintres autochtones dans leurs assortiments et qu'ils devraient choisir des exemples contenant des éléments formels analogues à ceux qui ont été mis en relief dans les nôtres. Notre assortiment contient des reproductions d'œuvres de peintres appartenant à vingt et un pays et à trois continents.

Au fil des commentaires qui vont suivre, il faudra s'efforcer de garder deux choses présentes à l'esprit. La première est que notre matériel d'enquête était composé d'un ensemble de 220 cartes postales, soigneusement divisé en 23 jeux de dix cartes, dont chacun avait une unité interne conférée par un sujet commun où l'on retrouvait un ou plusieurs motifs constants, par un thème commun traité dans les manières les plus diverses, ou seulement par des éléments formels sous-jacents. En second lieu, bien qu'aucune des personnes interrogées n'ait vu toutes les cartes, chacune a eu sous les yeux quatre jeux choisis apparemment au hasard, mais de telle sorte que chacun d'eux fût examiné par des groupes d'importance analogues. L'un des quatre jeux, que nous avons appelé le jeu "principal" a été examiné en profondeur par un minimum de vingt personnes, qui ont répondu à un bon nombre de questions à propos de ses éléments constitutifs. Chaque personne a examiné ensuite, de façon plus superficielle, trois autres jeux dits "secondaires", sur lesquels on a ainsi obtenu des renseignements de caractère plus approximatif. Chaque personne a donc regardé des reproductions de quarante peintures. Les indications qui ressortent de l'ensemble des réponses sont si complexes, si enchevêtrées, que l'analyse de certains aspects importants demandera au moins une année encore, mais nous prévoyons qu'il sortira une série d'articles supplémentaires de ce qui n'est, après tout, qu'une étude préliminaire.

Pour ce qui est des résultats qui, dès maintenant, sont suffisamment clairs pour être annoncés, il faut tout d'abord insister quelque peu sur un fait, décourageant en apparence mais révélateur, qui est mis en évidence par l'utilisation que nous avons faite de cartes "témoins", introduites dans la plupart des jeux à raison d'une ou de plusieurs par jeu et représentant des peintures plus anciennes qui participèrent en leur temps de l'avant-garde et qui étaient alors rejetées par le grand public.

Ces cartes témoins ont été introduites dans 20 jeux et choisies, pour la plupart, dans la production de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, encore qu'on ait aussi fait appel à Chardin et à Vermeer. Dans quelques cas très rares, une œuvre particulière d'un peintre contemporain a été utilisée dans plus d'un jeu à des fins analogues, mais les résultats de cette dernière expérience sont encore à l'étude. En dehors de deux exceptions nettes et deux exceptions partielles (jeux F et K et jeux E et M), ce sont les cartes témoins qui ont été les plus populaires, et celles qui, après elles, occupent les deux meilleures places dans le classement de chaque jeu sont le plus souvent celles qui s'en rapprochent le plus par leur esprit général. Ce qui est ici significatif c'est que, quelle qu'ait été la gamme de styles et de modes d'expression offerte dans chaque groupe, le choix s'est porté sans hésitation, qu'il y ait eu ou non une carte témoin, sur les peintures les moins radicales, les plus proches du conservatisme. Des artistes par

Suite

140/141

Mr. Flaherty

ailleurs aussi populaires que Degas, Renoir et Monet furent relégués au milieu ou vers la fin du classement chaque fois qu'il s'agissait de leurs œuvres les plus expérimentales, les moins conventionnelles. Cette tendance irrésistible revêt, en tant que constatation pure et simple, une importance primordiale qui n'est diminuée en rien par le fait que nous trouvons Bernard Buffet et Zao Wou-ki au premier rang, l'un et l'autre, de la classification d'un groupe.

Cette tendance prononcée à exprimer une forte préférence pour les termes les plus conservateurs du choix offert est liée sans aucun doute à divers facteurs que nous n'avons pas encore entièrement explorés. Le membre scientifique de notre équipe croit voir là l'indice d'un lien étroit et décisif avec le sentiment de familiarité ; mais, s'il en est ainsi, j'inclinerais à penser qu'il s'agit d'une familiarité avec des types plutôt qu'avec des œuvres bien déterminées. Le pourcentage des sujets déclarant connaître l'une quelconque des peintures qui ont été utilisées dans l'étude est désespérément bas, surtout quand on songe que bon nombre de ces peintures ou d'œuvres qui s'en rapprochent beaucoup ont été exposées à Toronto. Les corrélations que j'ai pu découvrir sur ce point dans nos statistiques sont trop hasardeuses pour qu'il soit permis d'en tirer quelque conclusion utile. Il est à peine surprenant qu'un groupe relativement important se soit déclaré familier du Vermeer de Vienne ou que cette œuvre ait recueilli le plus de suffrages dans un groupe dont le thème manifeste était celui des intérieurs. Il ne nous surprendra pas davantage qu'un éternel favori comme *L'ange-lus*, de Millet, ait été classé deuxième de son groupe dans l'ordre des préférences, après *La loge*, de Renoir, avec lequel il était en concurrence ; tous deux étaient relativement bien connus des personnes que nous avons interrogées, mais *American gothic*, de Grant Wood, tableau célèbre de l'autre côté de l'Atlantique et qui figurait dans le même groupe, a obtenu un très mauvais classement bien qu'étant connu d'un plus grand nombre de personnes interrogées que le Millet ou le Renoir, tandis que les voix favorables ou défavorables au Millet comme au Renoir se sont réparties dans la proportion de deux contre une.

En fait, parmi les peintures qui étaient relativement connues pour avoir été déjà vues auparavant, pas moins de cinq furent rangées à la dernière place. Dans deux cas, où les statistiques révèlent, semble-t-il, une corrélation entre la connaissance préalable et la préférence la plus marquée, en l'occurrence des natures mortes de Courbet et de Renoir, je considère comme à peu près certain que les personnes interrogées ont cru se souvenir d'avoir vu les tableaux alors qu'elles reconnaissaient des genres. Dans trois cas, ceux du *Pont de Brooklyn*, de Gromaire, de la *Tour Eiffel*, de Seurat, et du *Walchensee*, de Corinth, il est clair pour moi que, bien que les préférences qu'elles ont exprimées se soient attachées à des peintures qu'elles "croyaient" leur être familières, les personnes questionnées ont, en fait, confondu des objets ou des sujets familiers avec les peintures qu'on leur donnait à voir. Dans plusieurs autres cas, tel celui du *Sillage du bac*, de Sloan, la popularité semble traduire des souvenirs nostalgiques de caractère local, car aucun des répondants n'a déclaré avoir vu ce tableau auparavant.

Il est curieux et troublant qu'un si petit nombre des personnes interrogées à Toronto aient reconnu l'une ou l'autre des deux œuvres de peintres canadiens qui faisaient partie de l'ensemble choisi. En effet, des reproductions de l'une d'elles sont accrochées aux murs de nombreuses salles de classe, mais cette œuvre n'a été classée qu'en sixième position dans son groupe. Quant au joli tableau de Morrice, s'il a pris la première place dans son groupe abstrait, c'est probablement parce que son sujet est identifiable et qu'il est chargé pour des Canadiens d'un puissant pouvoir évocateur et nostalgique : une proportion exceptionnellement élevée de personnes interrogées n'ont pu établir aucun rapport entre cette peinture et les œuvres qui faisaient partie du même groupe, malgré de grandes analogies de procédés de composition et des éléments structurels comparables fondés sur des carrés et des rectangles.

Tout au long de notre travail d'interprétation des données que nous avons recueillies, nous n'avons cessé d'être frappés par le fait que, malgré la télévision, malgré les revues illustrées, malgré les étalages généralement remarquables qu'on peut voir dans les grands magasins et malgré toutes les autres sources universellement disponibles de stimulation et d'éducation inconsciente de la vision, on constate chez les sujets de notre enquête une incapacité généralisée à reconnaître dans une peinture l'organisation intelligible d'une expérience visuelle si d'aventure cette organisation s'éloigne beaucoup des formes traditionnelles d'expression visuelle. Il se peut, bien

141 / 142

sûr, que les images brutes et non organisées de la télévision aggravent plutôt qu'elles n'atténuent ce problème, qui ne tient pas tant à un défaut d'éducation visuelle qu'à l'incapacité pure et simple de la plupart des gens à employer leurs yeux à autre chose qu'aux plus élémentaires fonctions de survie.

A la lumière de quatre ensembles de faits théoriquement liés les uns aux autres et exposés ci-après, on comprendra combien il est difficile de se livrer à des généralisations. Les deux peintures préférées dans chacun des 23 jeux étaient de format horizontal, à une seule exception près. Cela signifie-t-il que la plupart des gens n'aiment pas les tableaux de format vertical ? N'est-ce pas la conclusion qu'on peut tirer lorsqu'on sait de surcroît que la moitié des exemples verticaux montrés aux personnes interrogées ont été classés aux trois derniers rangs et que quatre seulement parmi les autres parviennent à s'élever au-dessus du milieu du classement ? Non, certainement pas. Si certains conservateurs de musées à qui l'on donne le choix entre deux toiles, par ailleurs équivalentes, choisissent parfois consciemment la toile verticale pour des raisons de commodité d'accrochage à leurs cimaises, toutes les indications qui se dégagent de cette étude montrent que nos enquêtés sont si insensibles à la forme abstraite que, même lorsqu'il s'agit d'une question aussi élémentaire que le format d'une toile, des notions comme celles de vertical, horizontal, carré, cercle ou rectangle paraissent leur être totalement étrangères. La forme des écrans de télévision et de cinéma peut avoir eu ici une influence inconsciente. Nous serons peut-être en mesure d'en dire davantage sur ce point lorsque les ordinateurs auront traité les réponses qui ont été faites par nos sujets lorsqu'on leur a demandé d'indiquer l'emplacement qu'ils choisiraient dans leur maison pour accrocher, si l'occasion leur en était donnée, la toile qu'ils préféreraient entre toutes celles qu'on leur avait montrées et de donner leurs raisons. En attendant, il apparaît que la plupart des gens, lorsqu'ils regardent un tableau, regardent seulement ce qu'ils voient à l'intérieur de son cadre et non son contour extérieur. C'est tout au moins un progrès par rapport à l'attitude de ceux qui sont capables d'admirer un cadre extravagant sans voir ce qu'il renferme.

142

On relève un autre fait saillant d'ordre général plutôt que particulier. L'analyse des données statistiques indique bien que lorsqu'on offre au sujet un éventail suffisamment vaste il est tout prêt, si réduites que soient ses connaissances artistiques, à afficher ses préférences sinon par une explication raisonnée, du moins par un choix. Les mêmes données nous apprennent quelque chose de plus important : le sujet est disposé à dire avec beaucoup plus de véhémence ce qu'il n'aime pas, ce qu'il n'accepte pas, ce qu'il rejette instinctivement que ce qu'il aime ou accepte. En pourcentage, 78 % des sujets qui ont vu le Dubuffet l'ont voué aux gémonies en le gratifiant, pour la plupart, de ce qu'ils jugeaient être les commentaires appropriés, tandis que le pourcentage le plus élevé de voix favorables qui fut recueilli par *L'angélus* de Millet n'a été que de 51 %. On s'est entendu beaucoup plus nettement sur ce qu'on a rejeté que sur ce qu'on a approuvé. Notre public profane trouve manifestement plus facile de préciser ce qu'il n'entend pas accepter que de reconnaître ce qu'il aime, ou du moins qu'il aime assez pour l'affecter d'un coefficient positif de préférence qui le distingue de ce qu'il n'acceptera pas du tout. Notre étude semble montrer que le mot "plaire" est un terme ambigu susceptible de bien des interprétations, dont aucune ne contient nécessairement l'idée de délectation, tandis que "déplaire" exprime une sensation ou une émotion très largement répandue, qui contient probablement davantage d'éléments immédiatement identifiables que son contraire apparent.

L'une des questions que nous avons posées a permis d'obtenir beaucoup plus de renseignements intéressants que je ne saurais en discuter en connaissance de cause à ce stade de l'étude ni même dans l'espace qui m'est imparti; il s'agit de celle qui consistait à demander aux sujets de l'enquête de tenter de découvrir la raison pour laquelle le groupe des dix œuvres qui leur étaient présentées formait un ensemble cohérent. Sur ce point, certaines personnes se sont trouvées totalement désarçonnées, et ce pour les 23 jeux sans exception. Dans bien des cas, les réponses étaient fausses ou étaient remplacées par des pétitions de principe consistant à déclarer sur le mode du persiflage que toutes les peintures du groupe étaient de l'"art moderne". Dans leur grande majorité, les personnes interrogées ont manifestement pensé que par "élément commun" il fallait entendre thème. Elles n'ont guère eu de peine à donner une réponse lorsqu'il y avait effectivement un sujet commun tel que le nu ou les fleurs. Mais moins d'une personne sur vingt s'est montrée vraiment capable de rechercher

et d'identifier les éléments formels cachés sous l'apparence superficielle. Dans un certain sens, notre question semble avoir provoqué une modification inattendue des manières de voir habituelles : nous aurions pu nous attendre que la plupart des profanes cherchent d'abord l'anecdote, ce qu'ils firent en effet le plus souvent ; mais, lorsque c'était précisément cela qu'on leur demandait, un nombre surprenant d'entre eux se mirent à la recherche de détails communs. Au lieu de voir que toutes les œuvres qui faisaient partie du jeu D étaient des portraits de face, si peu orthodoxes que fussent certains d'entre eux, près de la moitié des sujets fixèrent leur attention sur les yeux, la tristesse des expressions, les couleurs dominantes ou d'autres traits particuliers. L'une des personnes interrogées pensa même que tous ces portraits, qui couvraient en fait une gamme allant de Cézanne et Gauguin jusqu'à Brauner et un Picasso assez tardif, étaient des œuvres exécutées dans le même style par le même artiste, et qu'aucune d'elles "ne valait la peine d'être regardée". Je reviendrai dans un moment sur la question des commentaires hostiles.

Pour ne pas avoir l'air de laisser entendre que les personnes interrogées n'étaient capables que de porter les jugements de valeur les plus grossiers et qu'elles pouvaient peut-être sentir mais non distinguer clairement les qualités de forme que contenaient toutes les peintures — qu'elles fussent nouvelles ou anciennes, bonnes ou mauvaises — je tiens à citer un fait extrêmement curieux qui se dégage de la comparaison du classement mûrement réfléchi des jeux principaux et de celui, davantage dicté par l'instinct, des jeux secondaires.

Au cours de l'étude approfondie du jeu principal, près du tiers des cartes qui avaient été placées en tête lorsque le même jeu était considéré comme "secondaire" furent rétrogradées à la deuxième place, selon un processus qui semble dénoter un certain effort de réflexion. L'accord qui s'est fait sur les peintures les plus prisées était tel que nous avons été tentés d'y voir une unanimité de sentiments remarquable, encore que, par ailleurs, le mot "unanimité" soit un terme qui peut prêter à confusion. La manière dont se sont faits les classements rappelle celle dont on choisit les ministres des gouvernements de coalition dans les pays où il existe plus de trois partis politiques, et nous ne saurions dire que les choix auraient satisfait dans tous les cas une nette majorité des sujets de l'enquête.

Les coïncidences ont été également frappantes pour les œuvres le moins aimées et, dans ce cas, le pourcentage des accords était sensiblement plus élevé. Ici encore, dans seize cas, il y a accord entre les groupes principaux et les groupes secondaires pour ce qui est de la peinture suscitant le plus d'aversion dans chaque jeu. Ceux qui se sont fait détester le plus cordialement ont été Dubuffet, Gottlieb, Léger, John Marin, de Kooning, Miró, Pollock et, à notre grande surprise, Dufy. On peut compter quelque 41 peintres parmi les plus éminents de notre siècle à l'une des deux dernières places dans des jeux principaux ou secondaires : le cas se produit neuf fois pour Klee, sept fois pour Miró, six fois pour Picasso et Léger et cinq fois pour de Kooning. Il sera peut-être réconfortant d'apprendre qu'avec d'autres œuvres et dans d'autres combinaisons, Picasso et Léger ont tout de même aussi atteint la première ou la deuxième place dans des jeux principaux, tandis que Klee et Miró se hissaient dans la moitié supérieure du classement, distinction qui ne fut pas accordée au pauvre Mondrian, lequel a pâti d'une hostilité constamment affirmée. Peu de temps avant l'enquête, Toronto avait présenté, conjointement avec La Haye, une importante exposition de Mondrian, mais il n'y a pas lieu pour autant de s'étonner de nos résultats. Ils ne peuvent que signifier que la grande majorité de nos concitoyens ont dédaigné la possibilité qui leur était offerte de voir un vaste panorama de l'œuvre de cet artiste et que, parmi ceux qui ont profité de l'occasion, rares sont ceux qui ont appris quelque chose ou même pris plaisir à l'expérience.

Cette catégorie de résultats préliminaires nous encourage bien cependant à penser que la plus grande partie de nos semblables, que nous ne touchons pas par l'intermédiaire des sections soit contemporaines soit traditionnelles de nos musées, pourraient, dans une certaine mesure, être stimulés dans leur intérêt pour l'art, qu'ils sont capables de porter des jugements approximatifs, et que nous pourrions, au prix d'un modeste effort, élargir leur horizon.

Nous pensons pouvoir vous donner quelques précisions sur la façon dont ils réagiront vraisemblablement si, par hasard, sans le secours d'une telle aide, ils se trouvent placés un jour, à l'improviste, devant l'art contemporain. Commençons par

143/144

parler des choses qu'ils n'aiment manifestement pas, des choses qui les indisposent et les dressent contre ce qui nous intéresse. Par-dessus tout, ils réprouvent ce qui est inintelligible et, davantage encore, ce qu'il prennent pour des efforts délibérés de la part des artistes en vue de les confondre. Le langage verbal les a accoutumés à des propositions déclaratives formulées avec clarté et ils en attendent autant de l'art. Il ne semble pas qu'ils attendent encore d'un tableau une fonction anecdotique ou didactique mais s'il ne leur propose pas une image saisissable qu'ils peuvent au moins sentir, ils le rejettent. Nous avons été heureux de constater que peu d'œuvres ont été rejetées pour avoir été jugées indécentes ou à cause de préjugés raciaux mais nous avons eu maintes fois l'impression que nos sujets se sentaient abusés par des artistes qui ne se souciaient pas d'être "compris" par les gens du commun. Ils considèrent de toute évidence que le "bon" art a une signification et qu'il est destiné à être saisi par quiconque est doué d'une intelligence moyenne. Ils se sentent désemparés devant cette confusion visuelle dont ils se plaignent en diverses occasions — ils paraissent souvent l'associer aux surfaces surchargées/mais, presque aussi souvent, aux détails surabondants ou aux détails apparemment isolés mais qui attirent l'attention, toutes choses qui ne signifient sans doute pour eux qu'absence de structure ou d'organisation solide affirmée sans détour. Les références aux problèmes sociaux paraissent déplacées dans leur conception inarticulée de l'art. Les images qui suggèrent de façon plus ou moins explicite la catastrophe, la déchéance humaine ou sociale ou d'autres aspects, selon eux, négatifs de la vie sont considérées comme délibérément destructrices. Ce qui, dans l'ordre de la violence et des autres perversions de la vie, n'est que lieu commun à la télévision leur paraît ne pas devoir fournir au même titre des sujets acceptables en peinture, mais ils n'en sont pas prêts pour autant à accepter, à la place, des toiles non figuratives : celles-ci leur répugnent presque autant et, s'ils ont le sentiment qu'elles "dissimulent" ces thèmes qu'ils réprouvent, leur hostilité prend les proportions les plus considérables que nous ayons rencontrées. On constate une aversion marquée pour toute une gamme de caractéristiques telles que déformations d'objets familiers, lignes très appuyées, faiblesse supposée dans la structure de la composition (y compris certains Monet et certains Degas), traitement peu orthodoxe de sujets religieux traditionnels (*Christ jaune* de Gauguin), nus "provocants". Les formes angulaires et hérissées inspirent de la répulsion, peut-être parce qu'elles évoquent la douleur et la cruauté (seule la manière de Buffet échappe, curieusement, à cette répulsion.) Les formes géométriques ne sont admises que si elles sont simples et de caractère dominant; autrement, elles sont rejetées comme dans le cas de Mondrian. Il semble qu'on préfère les cercles et les ovales aux carrés et aux rectangles, à condition qu'ils ne soient ni "estompés" ni "flous". Ce que des spectateurs plus avertis pourraient identifier comme des symboles phalliques tout à fait flagrants passe inaperçu de l'ensemble de nos sujets, qui n'ont tendance à y voir que des images rassurantes, comme des clochers d'église. La représentation des formes masculines peut être plus ou moins proche de la réalité, mais on ne saurait tolérer la moindre licence de déformation des contours féminins. Quant à la couleur, elle est la source de beaucoup de sensations désagréables : "terne", "morne", "discordant" (employé généralement pour désigner des tonalités éclatantes juxtaposées), autant de qualificatifs qui sont fréquemment revenus dans les commentaires défavorables. La dominante rouge est apparemment des plus déplaisantes et il en est de même du vert, sauf lorsqu'il est employé dans un paysage. Les tons pourpres et les violets saturés ont passé sans commentaires, peut-être parce que ce sont actuellement des couleurs à la mode. On est hostile aux couleurs qui "ne sont pas naturelles" ; on l'a vu, par exemple, non seulement dans le cas du *Christ jaune* de Gauguin mais aussi dans celui des petits chiens aux couleurs arbitraires peints par le même artiste ; ce qui n'a pas empêché les *Chevaux bleus* de Franz Marc d'être fort bien classés : les objections tenant à leur couleur "irréelle" paraissent surmontées du fait qu'ils sont reconnaissables en tant que chevaux et qu'il émane de la composition une éclatante force vitale.

Au point où nous en sommes de l'interprétation des données que nous avons recueillies, les facteurs qui militent en faveur des œuvres sont encore peu nombreux. Il ressort à l'évidence de ce qui a été dit que le profane continue d'éprouver un penchant prononcé pour le réalisme. Qu'elle soit réelle ou imaginaire, la familiarité, au sens de connaissance préalable, joue certainement un rôle mais, comme nous l'avons déjà relevé, un rôle parfois équivoque car le souvenir des sensations désagréables a



tendance à être encore plus durable que celui des sensations plaisantes et il ne s'altère pas facilement. L'importance attachée au caractère reconnaissable du sujet et à sa signification est telle qu'il est compréhensible qu'on ait tendance à préférer les traitements traditionnels. Les attitudes positives, même lorsqu'elles sont plus sensibles qu'apparentes, suscitent des réactions enthousiastes et l'on peut alors soupçonner que le sens de la participation joue chez le sujet un rôle plus fort que ne l'indique le contenu des réponses. Il convient de se rappeler ici que le mot "constructif" est très en faveur en Amérique du Nord et nous avons déjà relevé l'emploi péjoratif de son contraire. Tout ce qui, dans un tableau, est propre à inspirer des impressions agréables est apprécié, qu'il s'agisse d'un thème aussi évident que celui de la maternité ou d'images évoquant des vacances, des voyages ou simplement un sentiment de repos. Les mammifères et les oiseaux sont propices à ces associations agréables, sauf s'ils sont morts, mais ce n'est pas le cas des poissons, pour diverses raisons qu'on peut imaginer. Les serpents qui figuraient dans quelques exemples, comme tels ou en tant que symboles, ont été ignorés. Le paysage jouit d'une large popularité lorsque sa représentation est suffisamment littérale et empreinte de fraîcheur (les Canadiens ont à supporter des étés caniculaires et ils aiment beaucoup leurs hivers froids). On a apprécié les tons chauds, même les roses de Kandinsky, mais non les teintes violentes ou extrêmement froides. Ce trait reflète peut-être les goûts actuels des classes moyennes et laborieuses en matière de décoration d'intérieurs, ce qui donne, hélas, à penser que ceux qui sont chargés des achats pour le compte des "galeries d'art" des grands magasins savent bien ce qu'ils font. Nombre d'indices montrent que notre public prend plaisir à la représentation ou même à la suggestion de la profondeur de l'espace et ne partage pas les préoccupations de bon nombre des peintres actuels touchant aux problèmes formels de l'espace à deux dimensions.

J'arrêterai là la liste des conclusions, d'ordre très général, que nous sommes, pour l'heure, prêts à faire connaître, en dehors de quelques notes détaillées qui sont reproduites dans la liste et les modes de groupement et de classement des cartes. J'ai gardé pour la fin une découverte que nous trouvons réellement encourageante. Presque tous nos sujets ont été de prime abord étonnés puis flattés que des gens tels que nous s'intéressent à leurs opinions sur l'art. Même ceux qui assuraient se désintéresser totalement de l'art sous toutes ses formes, et à plus forte raison de l'art contemporain, ont, bien entendu, prouvé qu'ils avaient des avis et des sentiments, si frustes, si mal informés ou si mal guidés fussent-ils. Ces gens, qui sont bien plus nombreux que nous n'avons tendance à le penser, sont accessibles et peuvent être persuadés que leur intérêt pour l'art peut dans une certaine mesure leur être aussi utile qu'à nous-mêmes. A l'heure actuelle, nous les ignorons ou en faisons peu de cas mais, et c'est là ce que notre groupe de travail en est venu à penser, c'est au péril de notre profession que nous observons pareille attitude.

Pour ce qui est de ce rapport préliminaire sur notre entreprise type, qu'il me soit permis de dire pour terminer que, tout en reconnaissant que certaines différences secondaires peuvent fort bien se faire jour dans les résultats qui seront obtenus ailleurs, en raison de préférences et de préjugés imputables à des traditions culturelles différentes, nous sommes persuadés que l'extension internationale de cette étude prouvera, comme c'est le cas dans bien d'autres domaines, que les analogies entre les réactions et les rejets visuels des diverses populations du monde civilisé sont bien plus grandes que les différences. Nous croyons que notre profession de muséologue nous met ici en présence d'un problème universel. Nous avons l'espoir que des prolongements seront donnés à cette étude dans ce même esprit de sérieux avec lequel nous l'avons abordée et que nous pourrons alors mettre en commun ce que nous aurons trouvé et en faire jaillir la lumière pour le plus grand profit de tous.

144/145

# Incidences pratiques de l'étude de Toronto

par William J. Withrow

Ceux qui liront cet article ne seront pas tous directeurs ou conservateurs de musée d'art moderne, mais presque tous pourront se mettre en pensée à la place de ces derniers et réfléchir aux problèmes de relations avec le public et aux problèmes d'ordre éducatif qui se posent à un établissement exclusivement consacré à l'art du xx<sup>e</sup> siècle. Il sera donc intéressant pour tous les professionnels de déterminer si, parmi les premières conclusions de l'étude de Toronto, certaines peuvent, au stade actuel, leur être utiles dans leur établissement.

Aujourd'hui plus que jamais, les responsables de la gestion des musées d'art, surtout d'art moderne, soulèvent des questions fondamentales au sujet de la fonction de leurs établissements. Le fonctionnement de ces musées étant financé pour une part de plus en plus importante par le trésor public, c'est tout à fait à juste titre que les administrateurs se préoccupent du rôle qui doit être dévolu à ces institutions dans la collectivité. D'autre part, les directeurs s'inquiètent de l'augmentation des dépenses de fonctionnement, du manque de personnel qualifié, de l'évolution rapide des valeurs sociales et esthétiques qui rendent difficile le maintien de l'ordre traditionnel des priorités. De même, les méthodes d'acquisition et d'exposition sont une source de préoccupation pour les conservateurs, en raison de la prolifération des formes nouvelles et extraordinaires sous lesquelles apparaît l'art contemporain. Enfin les services des relations avec le public cherchent désespérément à comprendre les raisons de l'apathie ou de l'hostilité du public vis-à-vis de la plupart des manifestations artistiques de notre siècle.

Les conférenciers attachés aux musées d'art moderne se rendent vite compte que les visiteurs ne sont pas hostiles à l'art en tant que tel. Les enfants sont toujours enthousiastes devant des œuvres expérimentales, en particulier devant les formes nouvelles de sculpture, et la plupart des adultes se montrent très désireux de comprendre et de découvrir de quoi il s'agit. Mais il est certain que la réaction des personnes qui vont au musée, surtout de celles qui se joignent aux visites guidées, n'est pas celle d'un échantillon représentatif du public. Malgré l'augmentation vraiment considérable des entrées dans les musées, nous savons que des masses de gens restent hostiles à l'art moderne et considèrent par conséquent que les activités des musées d'art contemporain entrent dans le cadre d'une vaste conspiration visant à duper le public ou, pour le moins, à distraire une minorité culturelle bien particulière. La majorité des musées n'ont pas réussi à combler le fossé grandissant qui sépare les créations artistiques actuelles et la disposition du grand public à les accepter.

Quelle est la véritable fonction d'un musée d'art moderne? Telle est la question de principe à laquelle les critiques d'art ont consacré ces derniers mois, surtout en Amérique du Nord, plus de colonnes qu'au commentaire d'expositions. Sur un plan plus pratique, il y a un certain nombre de questions fondamentales auxquelles nous, muséologues, voudrions que des réponses soient apportées pour conférer plus d'efficacité à nos établissements. Que nous nous occupions exclusivement ou partiellement d'art moderne, cela sous-entend que nous ne sommes absolument pas disposés à admettre que notre musée soit le simple réceptacle d'un art intégralement répertorié et accepté ni, ce qui serait pire, un club réservé à une coterie uniquement intéressée par l'art considéré comme le plus avancé du moment. En fait, notre enquête repose sur la conviction que le musée d'art (spécialisé ou non) est un établissement à vocation éducative en même temps qu'une force sociale essentielle de la collectivité. Cette conception n'exclut certes pas les rôles traditionnellement dévolus au musée dépositaire, centre de recherche et bastion des normes esthétiques héritées du passé. Elle tient simplement compte du désir des institutions sociales actuelles d'entrer plus largement en contact avec la grande masse du public. Le terme souvent employé à cet égard est celui de "démocratisation". Cela étant posé, imaginons que nous sommes chargés

145/146

MJ

de diriger un musée d'art moderne et que nous cherchons sérieusement à répondre à certaines des questions suivantes:

1. (a) Pourquoi les gens vont-ils (ou ne vont-ils pas) au musée d'art? (b) S'ils y vont, pour quels motifs y retournent-ils et en deviennent-ils éventuellement visiteurs assidus ou même membres donateurs?
2. (a) Pour quelles raisons un certain pourcentage de la population ne va-t-elle jamais au musée, qu'il y ait ou non des manifestations particulières, et qu'une autre fraction du public n'y va de temps à autre que pour les expositions spéciales? (b) Y a-t-il un moyen de toucher certaines de ces couches de la population actuellement indifférentes?
3. Comment se fait-il que la plupart des manifestations artistiques du xx<sup>e</sup> siècle se heurtent à une attitude d'indifférence ou parfois d'hostilité, même parmi ceux qui se prétendent épris d'art?
4. Quelles mesures particulières pourrions-nous prendre en qualité de muséologue, pour combler le fossé qui existe entre l'œuvre d'art et l'attitude du grand public?
5. Quels moyens nouveaux pourrions-nous mettre en œuvre pour rendre la visite du musée plus enrichissante?
6. La solution résiderait-elle dans l'emploi plus large et plus avisé, par le musée même, de la radio, de la télévision ou d'autres moyens d'information?
7. Peut-on traiter le public "en bloc" sans tenir compte de l'âge, du milieu social ou du degré d'instruction ou faut-il diversifier le niveau des conférences, visites, etc., comme on le fait dans les établissements d'enseignement?
8. Y aurait-il avantage à organiser des conférences traitant des rapports de l'art moderne avec la philosophie, la littérature et d'autres activités créatrices de notre temps?
9. Y a-t-il des façons de présenter les expositions qui soient de nature à en favoriser la compréhension?

Si une étude comme celle qui est décrite dans le présent numéro de *Museum* pouvait nous fournir des réponses claires et dignes de foi, ne serait-ce qu'à un petit nombre seulement de ces questions, nos efforts seraient bien récompensés. Nous n'aurions peut-être, dans certains cas, rien à changer à nos méthodes, car on peut souvent se fier à l'intuition des professionnels expérimentés. Mais il est rassurant de savoir avec certitude que la politique des musées ne se fonde pas uniquement sur de simples intuitions, en particulier lorsqu'il s'agit de justifier un budget ou des dépenses d'équipement devant des hommes d'affaires, des fonctionnaires, des hommes politiques ou d'autres groupes de profanes à la décision de qui est si souvent subordonné le financement des activités muséologiques.

Turnons-nous donc vers les résultats de l'étude de Toronto. Combien de nos neuf questions ont-elles reçu une réponse définitive? Et, ce qui est plus important, ces réponses ont-elles une valeur pratique quelconque, de nature à faciliter la tâche quotidienne du directeur de musée? Les constantes que nous avons pu dégager des réponses mènent à quatre constatations.

*Première constatation.* La préférence pour une œuvre d'art est liée au caractère familier de cette œuvre pour le public.

La vente de livres, cartes postales, diapositives et autres formes de reproductions est un moyen certain d'éveiller plus largement l'intérêt du public. Exposées, les œuvres d'art deviennent familières et cette familiarité-là fait naître un sentiment qui est l'opposé du mépris. En effet, dans le domaine artistique, nous sommes enclins à aimer les choses auxquelles nous sommes le plus accoutumés.

Tout effort d'éducation doit aller du connu (c'est-à-dire aimé et accepté) vers l'inconnu. Principe pédagogique simple et notoire dont l'application est naturellement efficace dans tous les domaines, mais se révèle capitale surtout en matière d'éducation artistique. Évident? Certes, mais combien de fois ce principe n'est-il pas violé ou ignoré au cours de visites guidées ou de conférences, ce qui a pour effet d'impatienter le public avant même que le commentateur ait eu la possibilité de gagner sa confiance et d'ouvrir dans ses préjugés une brèche vers une appréciation nouvelle de l'inconnu?

Pour l'affiche ou tout autre moyen visuel de publicité d'une exposition, il convient de choisir l'œuvre la plus susceptible d'être connue ou au moins assimilée à une

146/147

œuvre connue. Là encore, nous aimons automatiquement les choses que nous avons été préparés à accepter et nous pouvons apprendre à aimer ce qui nous est étranger. Demandez à ceux qui sont chargés de constituer le répertoire d'une troupe d'opéra si telle n'est pas leur méthode.

*Deuxième constatation.* Le public est constant dans ses préférences en matière d'art moderne.

Si un musée souhaite garder quelque contact avec son public il ne peut méconnaître totalement certains préjugés bien établis. Ces préjugés sont mesurables et particulièrement tenaces lorsqu'ils sont défavorables. Ils semblent découler du simple fait que la majorité des gens sont hostiles aux œuvres d'art dans la mesure où l'artiste s'est écarté ou a fait fi de ce qui est habituellement considéré comme les normes traditionnelles de la réalité visuelle. Que le conservateur d'un musée consacré à l'art du xx<sup>e</sup> siècle souhaite que cette considération lui dicte son choix des œuvres à exposer ou à acquérir est une tout autre question. Mais il doit au moins en tenir compte lorsqu'il prend une décision.

*Troisième constatation.* Le public éprouve beaucoup de difficulté à découvrir les critères selon lesquels les experts ont regroupé les œuvres d'art.

Malgré les milliers de livres d'art vendus chaque année et toutes les activités éducatives déployées dans le domaine artistique par les écoles et les musées, le public, dans l'ensemble, ne saisit pas facilement les aspects formels de l'art. Il lui est difficile de porter son regard au-delà du sujet et il est en général perdu lorsque le sujet n'est pas apparent. (Cela n'implique pas sans doute qu'il réclame toujours une "histoire" mais il veut pouvoir identifier, reconnaître.) De nombreuses mesures peuvent être prises pour aider le visiteur d'une exposition à comprendre et à apprécier ce qu'il voit. Ainsi, le mode de présentation de cette exposition peut contribuer à lui faire saisir l'intention de l'artiste. Les tableaux peuvent être groupés de façon que les éléments formels qui leur sont communs soient plus facilement discernables, et ces éléments peuvent être indiqués aux non-initiés au moyen de schémas et de notes explicatives. Jusqu'à présent, on n'a pas accordé assez d'attention à la mise au point d'un matériel didactique efficace et de bon goût. Sans compromettre en rien la valeur scientifique d'un catalogue d'exposition, on pourrait faire beaucoup plus pour guider le profane dans son effort de compréhension que de lui offrir le fatras habituel de jargon technique, de bibliographies et d'indications de provenance. L'une des fonctions d'un catalogue n'est-elle pas d'interpréter l'exposition avec clarté à l'intention du visiteur ? Combien de fois le texte d'introduction ou les notices du catalogue n'aggravent-ils pas le sentiment d'exclusion et de confusion du profane !

*Quatrième constatation.* Il n'y a aucune corrélation entre l'âge, le sexe, la profession ou l'instruction et l'une quelconque des conclusions de cette étude.

Ce fait ne surprendra guère les personnes qui se sont occupées, au moins au cours de la dernière décennie, de l'éducation artistique du public. Il semble par conséquent inutile de mettre en garde les organisateurs de visites guidées et de conférences contre une division du public reposant sur de tels critères. (Les jeunes enfants doivent évidemment être considérés comme une catégorie à part.) Dans cette perspective, la connaissance artistique est véritablement une quête démocratique, en théorie accessible à tous.

On ne saurait trop insister sur le fait que cette étude a été entreprise dans le dessein de mettre à l'essai une méthode nouvelle. Elle ne peut donc être jugée que sous cet angle. Que les résultats obtenus jusqu'à présent soient d'une application limitée, nul ne le niera. Ce que nous voudrions, c'est que la méthode soit appliquée dans d'autres villes, dans de nombreux pays. Nous espérons également pouvoir la perfectionner au cours des prochaines années et donner une interprétation scientifique plus précise de ses résultats. Les directeurs de musées d'art disposeront alors d'un volume considérable de données sur lesquelles ils pourront fonder leurs efforts en vue d'atteindre un vaste public. En attendant, alertés par les premières conclusions tirées de l'étude de Toronto, ils pourraient peut-être commencer par faire l'examen critique des techniques de présentation et d'éducation actuellement en usage dans leurs établissements.

ASSOCIATED MARKETING SERVICES LTD

N° de code \_\_\_\_\_

Jeu principal \_\_\_\_\_

Jeux secondaires \_\_\_\_\_

Nom de la personne interrogée \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Ville \_\_\_\_\_ N° de téléphone \_\_\_\_\_

Nom de l'enquêteur \_\_\_\_\_ N° de zone \_\_\_\_\_

Date \_\_\_\_\_ Durée de l'entretien \_\_\_\_\_ minutes

*Introduction.* Bonjour, M \_\_\_\_\_, je suis \_\_\_\_\_ des Associated Marketing Services Limited. Nous faisons une enquête sur l'art pour l'Unesco et j'aimerais, si vous m'y autorisez, interroger l'une des personnes qui habitent ici. Pour faire cette étude, nous choisissons la personne à interroger dans chaque foyer d'après la date de naissance. Pouvez-vous, s'il vous plaît, m'indiquer le nom de toutes les personnes âgées d'au moins quinze ans qui vivent ici y compris vous-même (*faire bien préciser la situation dans le foyer*), ainsi que la date de l'anniversaire de chacun (*noter ci-dessous*).

Nom	Situation dans le foyer	Date de l'anniversaire	Nom	Situation dans le foyer	Date de l'anniversaire
1. _____	_____	_____	5. _____	_____	_____
2. _____	_____	_____	6. _____	_____	_____
3. _____	_____	_____	7. _____	_____	_____
4. _____	_____	_____	8. _____	_____	_____

Choisir la personne dont l'anniversaire suit du plus près la date de l'interview. Si elle ne peut être interrogée, choisir la personne du même sexe dont l'anniversaire vient ensuite, etc.

Entourer le numéro correspondant à la personne interrogée.

Une fois la personne à interroger choisie, dites-lui que vous avez un certain nombre d'images que vous voulez lui faire voir et proposez-lui d'aller vous asseoir à une assez grande table pour le déroulement de l'entretien, puis commencez l'entretien en remettant la carte imprimée n° 1.

**Section A. Formation artistique**

Je voudrais, pour commencer, que vous me parliez un peu de vous-même et de votre formation.

1. Dans quelle sorte d'école avez-vous terminé vos études ? Est-ce une école primaire, une école secondaire ou êtes-vous allé au-delà ? (*Si la personne interrogée a poursuivi ses études au-delà du secondaire, préciser le nom et la nature des établissements d'enseignement postsecondaire fréquentés.*)

École primaire 1 \_\_\_\_\_

École secondaire 2 \_\_\_\_\_

École technique ou professionnelle (*préciser*) \_\_\_\_\_

Établissement postsecondaire (*préciser*) \_\_\_\_\_

*Poser la question 2 pour chaque degré de l'enseignement jusqu'au niveau où la personne interrogée a cessé ses études.*

2.a. A l'école primaire, avez-vous reçu un enseignement en matière d'art ?

Oui 1 Poser la question 2.b.  
Non 2 Passer à la question 2.c.

2.b. Pouvez-vous me dire de quelle sorte ? (*Approfondir.*)

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

2.c. Dans l'enseignement secondaire, avez-vous suivi des cours d'art prévus au programme ?

Oui 1 Poser la question 2.d.  
Non 2 Passer à la question 2.e.

2.d. De quelle sorte ? (*Approfondir.*)

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

*Poser la question 2.e pour chacun des autres établissements fréquentés.*

2.e. A \_\_\_\_\_ (*nom de l'établissement*), avez-vous reçu un enseignement en matière d'art dans le cadre de vos études ? (*Si oui, faire préciser en quoi consistait cet enseignement.*)

Nom de l'établissement	Études dans le domaine artistique	Description de ces études
1. _____	Oui 1 _____	_____
	Non 2 _____	_____

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_ Oui 1 \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Non 2 \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

3.a. Jusqu'où votre mère a-t-elle poussé ses études ? Votre père ?

	Mère	Père
Primaire	1	1
Secondaire	2	2
Autres ( <i>préciser</i> )	_____	_____
	_____	_____
Néant	O	O
Ne sait pas	X	X

Poser les questions 3.b et 3.c pour la mère de la personne interrogée, puis recommencer pour le père.

3.b. Savez-vous si votre mère (votre père) a reçu un enseignement à l'école en matière d'art ?	Mère	Père
Oui	1	1
Non	2	2
Ne sait pas	3	3

Si oui, poser la question 3.c.

3.c. Dans quelle école était-ce ?	Mère	Père
Primaire	1	1
Secondaire	2	2
Autres (préciser)	_____	_____
Ne sait pas	X	X

4.a. Avez-vous exercé une activité artistique de votre propre chef, ou vous êtes-vous intéressé concrètement à l'art en dehors du programme scolaire normal ? Il peut s'agir aussi bien de la pratique du dessin, de la peinture, de la sculpture, de la poterie ou d'autres sortes d'arts que du fait d'assister à des conférences du soir ou de participer à des stages d'été par exemple.  
 Oui 1 Poser la question 4.b.  
 Non 2 Passer à la question 4.c.

4.b. Pouvez-vous me dire quelles ont été vos activités ? (Approfondir.)  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

4.c. Et vos parents ? L'un d'eux s'est-il intéressé de près à l'art, soit dans son travail, soit à titre de violon d'Ingres ou de passe-temps ?	Mère	Père
Oui	1	1
Non	2	2
Ne sait pas	3	3

Si oui, poser la question 4.d.

4.d. Quel genre d'activité artistique votre mère a-t-elle (votre père a-t-il) exercée ? (Approfondir.)	Mère	Père
	_____	_____
	_____	_____
	_____	_____
	_____	_____

Fin de la carte n° 1

**Section B. Jeu principal**

Carte n° 2

Noter la lettre correspondant au jeu principal (Cf. première page) : Jeu principal n° \_\_\_\_\_

Je vais maintenant vous montrer une série de 10 cartes dont chacune est la reproduction d'un tableau. Il est probable qu'un grand nombre de ces œuvres vous sont inconnues. Que cela ne vous gêne pas. Nous ne cherchons pas à vous soumettre à une épreuve mais à connaître vos opinions.

Mêler les cartes du jeu principal et les étaler devant la personne interrogée, en veillant qu'aucune ne soit à l'envers ou en biais.

- 5.a. Tout d'abord, avez-vous déjà vu un ou plusieurs de ces tableaux ?  
 Oui 1 Poser la question 5.b.  
 Non 2 Passer à la question 6.
- 5.b. Lesquels ? (Pour chaque reproduction citée entourer le numéro correspondant dans la colonne 5.b ci-dessous et poser la question 5.c.)
- 5.c. Où avez-vous déjà vu ce tableau ? (Pour chacun d'entre eux, noter les réponses au tableau 5.c. La personne interrogée peut donner plus d'une réponse.)

Numéro de la carte	Tableaux déjà vus (5.b)	Endroits où les tableaux ont été vus (5.c)						Autres (préciser)
		Ne sait pas	Musée, galerie d'art	Magasin d'œuvres d'art	Livre d'art	Livre, périodique (sans précision)	Domestique particulier	
1	1	1	2	3	4	5	6	_____
2	2	1	2	3	4	5	6	_____
3	3	1	2	3	4	5	6	_____
4	4	1	2	3	4	5	6	_____
5	5	1	2	3	4	5	6	_____
6	6	1	2	3	4	5	6	_____
7	7	1	2	3	4	5	6	_____
8	8	1	2	3	4	5	6	_____
9	9	1	2	3	4	5	6	_____
10	0	1	2	3	4	5	6	_____

6. Placer le carton sur la table et remettre à la personne interrogée la carte imprimée n° 2. Lire celle-ci à haute voix pendant que l'interlocuteur suit sur son exemplaire. S'assurer, avant de poursuivre, qu'il comprend les instructions. Mêler les cartes du jeu et les lui remettre. Il doit placer une carte sur chaque case. Une fois toutes les cartes disposées sur le carton, noter ci-dessous les numéros de code inscrits au dos de chaque carte :

Ordre de classement	Numéro de la carte									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9
10	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Ramasser les cartes, les mêler et les aligner sur la table. Enlever le carton.

7.a. Maintenant, regardez ces dix reproductions à nouveau; voyez-vous un motif expliquant leur groupement ? (Approfondir.)

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

7.b. Y a-t-il une reproduction en particulier — ou davantage peut-être — qui ne paraît pas aller avec les autres ou qui se distingue d'elles ?  
 Oui 1 Poser la question 7.c.  
 Non 2 Passer à la question 8.

7.c. Laquelle ou lesquelles ?  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

7.d. Pourquoi ? (Approfondir.)

\_\_\_\_\_

8.a. Si vous pouviez choisir l'un de ces tableaux pour votre usage personnel — il s'agirait bien entendu d'une reproduction en grandeur nature — lequel serait-ce ? (Une seule réponse.)  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

8.b. Pourquoi avez-vous choisi celui-là ? (Si la personne interrogée donne un motif d'ordre général tel que "Il me plaît" ou "C'est celui que je préfère", approfondir pour obtenir les raisons précises.)

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

149

8.c. Et qu'en feriez-vous ? (Approfondir.)

\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_

8.d. Si la personne interrogée envisage d'accrocher ou d'exposer le tableau, demander où (salon, fumoir, bureau sur le lieu de travail, etc.), noter l'endroit ci-dessous et demander "Pourquoi ?"

\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_

Ramasser toutes les cartes du jeu principal et les empiler sur le côté.

Section C. Jeux secondaires

Noter la lettre correspondant au premier jeu secondaire (Cf. première page): N° du premier jeu secondaire \_\_\_\_\_

Étaler les cartes du premier jeu secondaire sur la table et poser la question 9.

9. Voulez-vous, en regardant ces dix reproductions, me dire pour quel motif à votre avis elles ont été groupées. (Approfondir.)

\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_

10.a. Veuillez indiquer la reproduction que vous préférez. (Une carte seulement.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

10.b. Et maintenant celle que vous aimez le moins. (Une carte seulement.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

Ramasser toutes les cartes de ce jeu et les empiler sur le côté.

Noter la lettre correspondant au deuxième jeu secondaire (cf. première page): N° du deuxième jeu secondaire: \_\_\_\_\_

Étaler sur la table les cartes du deuxième jeu secondaire et poser la question 11.

11. Voulez-vous, en regardant ces dix reproductions, me dire pour quel motif à votre avis elles ont été groupées ? (Approfondir.)

\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_

12.a. Veuillez indiquer la reproduction que vous préférez. (Une carte seulement.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

12.b. Et maintenant celle que vous aimez le moins. (Une carte seulement.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

Ramasser toutes les cartes de ce jeu et les empiler sur le côté.

Noter la lettre correspondant au troisième jeu secondaire (Cf. première page): N° du troisième jeu secondaire: \_\_\_\_\_

Étaler sur la table les cartes du troisième jeu secondaire et poser la question 13.

13. Voulez-vous, en regardant ces dix reproductions, me dire pour quel motif à votre avis elles ont été regroupées. (Approfondir.)

\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_

14.a. Veuillez indiquer la reproduction que vous préférez. (Une carte seulement.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

14.b. Et maintenant celle que vous aimez le moins. (Une carte seulement.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10)

Ramasser toutes les cartes de ce jeu et les empiler sur le côté.

Prendre les jeux, mêler les cartes de chacun d'eux et les aligner sur la table pour former quatre rangées au total. Veiller à ce que les jeux soient bien séparés les uns des autres.

15.a. Quelle série de reproductions préférez-vous en tant que telle ? (Noter ci-dessous.)

15.b. Et ensuite ? (Noter ci-dessous.)

15.c. Et ensuite ? (Noter ci-dessous.)

15.d. Quelle est enfin celle que vous aimez le moins ? (Noter ci-dessous.)

Noter la lettre de chaque jeu:

15.a. Série préférée \_\_\_\_\_

15.b. Série placée en seconde position \_\_\_\_\_

15.c. Série placée en troisième position \_\_\_\_\_

15.d. Série la moins aimée \_\_\_\_\_

Section D. Renseignements de base

16. Et maintenant, pour terminer, voulez-vous me dire combien votre famille comporte de personnes, y compris vous-même ? 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (10 ou plus)

Remettre à la personne interrogée la carte imprimée n° 3.

17. Auquel de ces groupes d'âge appartenez-vous ?

- A. 15-19 1
B. 20-24 2
C. 25-34 3
D. 35-44 4
E. 45-54 5
F. 55 et plus 6
Refus 7

18.a. Quelle est la profession du chef de famille, c'est-à-dire quel genre d'activité exerce-t-il ? \_\_\_\_\_

Si la personne interrogée n'est pas le chef de famille poser la question 18.b.

18.b. Et quelle est votre profession ? (Si l'enquêté est étudiant, demander le nom de l'établissement fréquenté.) \_\_\_\_\_

Remettre à la personne interrogée la carte imprimée n° 4.

19. Dans laquelle de ces catégories le revenu annuel de votre famille se classe-t-il ? Veuillez m'indiquer simplement la lettre correspondant à la catégorie en question.

- M. Moins de 3 000 dollars 1
N. 3 000-5 999 dollars 2
O. 6 000-8 999 dollars 3
P. 9 000-11 999 dollars 4
Q. 12 000 dollars et plus 5
Refus 6
Ne sait pas 7

20. Sexe de la personne interrogée: Masculin 1 Féminin 2

Note. Dans le cas d'un immeuble, choisir les étages dans l'ordre suivant : 26, 13, 24, 9, 23, 3, 15, 4, 22, 6, 21, 18, 17, 12, 19, 16, 14, 5, 27, 30, 28, 20, 29, 7, 11, 8, 1, 10, 2, 25.

## Instructions relatives à l'utilisation du questionnaire

### Important :

- 1 Lisez ces instructions entièrement, votre questionnaire auprès de vous.
- 2 Employez toujours un crayon, jamais de stylo à bille ni de stylo.
- 3 Veillez à n'entourer que le nombre exact correspondant à la réponse fournie à la question posée.
- 4 Chaque question posée doit s'accompagner d'une réponse ou d'une explication qui justifie l'absence de réponse.
- 5 Les délais doivent être respectés.
- 6 Si vous avez été engagé pour collaborer à cette étude, vous devez exécuter votre travail conformément aux instructions reçues; à défaut, votre rétribution pourra être retenue.
- 7 En cas de difficultés, mettez-vous immédiatement en rapport avec le responsable des enquêtes.

### Introduction

Il existe, dans la plupart des pays du monde, des musées et des galeries où les œuvres d'art sont exposées à l'intention du grand public. D'innombrables livres d'art se vendent chaque jour et l'on trouve des reproductions de tableaux dans bien des foyers. L'art est une discipline inscrite au programme de nombreuses écoles du monde entier.

Et pourtant, on ne sait que très peu de choses sur les attitudes de l'homme de la rue à l'égard de l'art, sur la connaissance qu'il en a, sur la manière dont il le juge ou sur les mots qu'il emploie pour en parler.

Le Conseil international des musées (Unesco) a commandé cette étude en vue de mieux connaître les réactions du grand public à l'égard de l'art. Cette enquête devrait fournir de nombreux renseignements à tous ceux qui s'occupent de présenter les œuvres d'art au public — directeurs de galerie ou de musée, éducateurs, etc.

L'enquête de Toronto est une étude pilote. Si elle est fructueuse, elle sera renouvelée dans des villes de tous les pays. Nous avons donc à la fois l'honneur d'être la première société à mener une recherche de cette sorte et le devoir d'accomplir un excellent travail.

L'étude a été conçue avec beaucoup de soin afin qu'elle réponde aux hautes exigences des spécialistes de sciences sociales chargés de faire des recherches et qu'elle puisse être refaite dans d'autres villes. Nos méthodes seront minutieusement examinées par des experts; il importe donc au plus haut point de se conformer strictement aux indications données dans le questionnaire et dans les instructions.

### Qui interroger

Il faut interroger une personne de sexe masculin ou féminin âgée de quinze ans au moins le jour de l'entretien. Il n'y a pas de quota concernant le sexe ou l'âge. En revanche, dans chaque ménage, il faudra choisir la personne à interroger selon la méthode ci-dessous.

La personne qui ouvre la porte doit indiquer le nom de chaque membre du foyer âgé de quinze ans ou davantage, sa situation au sein de la famille, ainsi que la date de son anniversaire (par exemple, John, chef de famille, 13 novembre). La situation au sein du foyer doit toujours être définie par rapport au chef de famille (par exemple, fils du chef de famille, mère du chef de famille, etc.).

Il convient d'interroger la personne âgée d'au moins quinze ans dont l'anniversaire suit de plus près la date de l'interview. Par exemple, si l'entretien a lieu le 18 octobre, vous choisissez la personne âgée d'au moins quinze ans qui sera la première à fêter son anniversaire à compter de ce jour. S'il n'est pas possible de l'interroger, vous devez demander à parler à la personne du même sexe dont l'anniversaire vient ensuite, etc.

Vous ne devez interroger qu'une seule personne par ménage. Notez que vous ne devez pas repasser au même endroit.

### L'itinéraire à suivre

Vous trouverez sur votre feuille de route une liste de points de départ. Chacun d'eux est une intersection de rues. Vous devez commencer par la maison qui fait le coin de l'intersection et suivre le chemin décrit sur la feuille jaune contenue dans votre pochette et intitulée "itinéraire choisi au hasard". Sur cet itinéraire, vous vous présenterez à une maison sur deux. Vous ne reviendrez jamais sur vos pas. Évitez les immeubles de bureaux, les usines, etc.

Vous ferez dix interviews par point de départ et douze à partir du dernier d'entre eux.

Nous vous avons indiqué des points de départ supplémentaires, à utiliser, au besoin, en remplacement des autres; veuillez noter cependant qu'il vous faut avoir un motif valable pour ce faire et qu'avant de substituer un point à un autre, vous devez obtenir l'autorisation préalable du bureau.

### Immeubles

Les immeubles sont à traiter comme des pâtés de maisons. Une fois l'étage choisi, commencez à une extrémité du vestibule et sonnez, dans l'ordre, à un appartement sur deux en traversant chaque fois le vestibule. Nous avons précisé sur la dernière page du questionnaire l'ordre à suivre pour le choix des étages. Il est essentiel que vous le respectiez.

### Le moment de l'entretien

Les entretiens doivent se dérouler les soirs des jours ouvrables et pendant la journée du samedi, afin que les hommes et les femmes qui travaillent soient représentés dans l'échantillon.

Nous ne pouvons préciser combien de visites vous devez faire chaque fois que vous vous rendez sur le lieu de l'enquête, mais nous vous demandons d'en assurer le maximum à chaque fois, afin de limiter l'importance des déplacements par entretien. Nous espérons que pour chaque déplacement vous pourrez faire en moyenne deux interviews le soir et quatre le samedi. Bien entendu, si vous pouvez faire mieux, nous en serons enchantés.

### Les jeux de reproductions

Vous trouverez dans votre pochette 23 jeux de cartes (désignés par les lettres A à W), comprenant chacun dix cartes (numérotées au dos de 1 à 10). Ce sont toutes des reproductions de tableaux. Veuillez en prendre le plus grand soin: dans bien des cas, nous ne serions pas en mesure de les remplacer.

Vous utiliserez quatre de ces jeux par entretien — un jeu principal et trois jeux secondaires. Les questions 5 à 8 se rapportent au jeu principal, les questions 9 et 10 au premier jeu secondaire, les questions 11 et 12 au second et les questions 13 et 14 au troisième.

Vous trouverez indiquées en haut de la première page du questionnaire les lettres correspondant au jeu à employer dans un ordre que vous devez impérativement respecter.

Les questionnaires portent un numéro de code et doivent être remplis dans l'ordre numérique, c'est-à-dire que vous devez commencer par celui qui est affecté du numéro le plus bas pour terminer par celui qui a le plus fort numéro (vous remplirez par exemple le questionnaire numéro 53 en premier, puis le numéro 54, puis le numéro 55 et ainsi de suite).

En montrant les cartes à la personne interrogée, vous devez veiller à ce qu'elle les voie bien à l'endroit. Il y a 29 reproductions dont on ne peut savoir de prime

abord dans quel sens il faut les regarder. Chaque carte porte au dos un numéro inscrit de telle sorte que vous puissiez le mettre dans le bon sens de la manière suivante:

Le dos de la carte étant face à vous, son numéro doit se trouver dans le coin inférieur gauche. Retournez alors la carte comme si c'était la page d'un livre et vous la verrez à l'endroit.

### Le mélange des cartes

A plusieurs reprises au cours de l'entretien vous devez mêler les cartes d'un jeu. Veuillez le faire minutieusement chaque fois qu'on vous le demande, mais aussi discrètement que possible — vous pouvez par exemple ramasser les cartes de façon désordonnée. Il ne faut pas donner à la personne interrogée le sentiment qu'elle est soumise à une épreuve.

**Cette étude ne vise pas à mesurer les connaissances de la personne interrogée.** Vous devez vous assurer que votre interlocuteur n'est pas dans l'état d'esprit de celui qui subit une épreuve ou qui se sent jugé. Veuillez lui expliquer que nous recueillons des renseignements sur les opinions de la population et qu'il n'existe ni bonne ni mauvaise réponse.

### Feuilles de contrôle

Vous devez inscrire sur la feuille de contrôle le résultat de chaque tentative faite pour interroger quelqu'un. Si l'enquêté n'est pas anglophone, notez la langue qu'il parle. S'il refuse d'être interrogé, indiquez-en la raison. Notez que l'aveu d'une ignorance totale en matière d'art ne constitue pas un motif valable, des connaissances dans ce domaine n'étant pas requises pour l'étude.

### L'approfondissement des réponses aux questions ouvertes

Il est très important d'approfondir au mieux les réponses à toutes les questions ouvertes. Si ce travail est vraiment bien fait, elles fourniront d'abondants renseignements sur les attitudes et les opinions des gens en matière d'art, sur leurs préférences, sur leurs critères d'appréciation des œuvres d'art et sur le vocabulaire qu'ils emploient pour en parler. Sinon, ces questions resteront sans utilité.

Vous devez noter textuellement les mots utilisés par les personnes interrogées pour répondre aux questions ouvertes. Il ne faut pas corriger ni modifier la formulation. Nous voulons connaître les termes dont le public se sert pour parler de l'art.

L'art étant un sujet plutôt abstrait, il est tout à fait possible que les personnes interrogées éprouvent des difficultés à s'exprimer. Il se peut alors qu'elles commencent par proférer de vagues généralités: "Ça ne veut rien dire, ce n'est qu'un fouillis", etc. Des réponses de ce genre sont tout à fait inutiles si l'enquêté n'insiste pas. Vous devez obtenir de votre interlocuteur qu'il commente de façon précise et détaillée les caractéristiques et les qualités particulières de l'œuvre. Des réponses telles que "C'est joli", etc., doivent être approfondies: il s'agit de savoir ce qui plaît exactement, pourquoi et de quelle manière.

L'enquêté peut donner spontanément une réponse puis s'arrêter, même s'il a encore des choses à dire. Vous devez lui faire préciser sa pensée jusqu'au bout à la fois pour vous assurer qu'il a dit tout ce qu'il pouvait exprimer et parce que votre insistance peut faire naître de nouvelles réflexions.

Veillez cependant à ne jamais suggérer ses réponses à votre interlocuteur. Vous ne devez rien dire qui puisse l'influencer. De plus, vous devez vous efforcer d'être aussi impassible que possible afin de ne pas agir sur lui par les expressions de votre visage, le ton de votre voix ou votre attitude.

## Le questionnaire

### Section A

#### La première page

Les numéros de code figurant en haut de cette page indiquent l'ordre dans lequel les questionnaires doivent être remplis (commencer par le questionnaire affecté du numéro le plus faible et finir par celui qui porte le numéro le plus élevé).

La lettre correspondant au jeu principal y est notée; celles des premier, second et troisième jeux secondaires

sont inscrites dans l'ordre à suivre. Veuillez recopier ces lettres aux endroits prévus sur le questionnaire (p. 6, 9, 10 et 11) avant de commencer l'entretien.

Notez le numéro de la zone à l'endroit voulu dans le cadre.

#### Choix de la personne interrogée

Notez le nom, la situation au sein du foyer (par rapport au chef de famille) et la date de l'anniversaire de toutes les personnes âgées d'au moins quinze ans et vivant

sous le même toit. Déterminez la personne à interroger en tenant compte des dates d'anniversaire selon la méthode décrite ci-dessus.

Remettez à votre interlocuteur la carte imprimée n° 1 pour commencer l'entretien.

#### Question 1

Pour les écoles professionnelles ou techniques et les établissements d'enseignement postsecondaire, précisez le nom et la nature de l'établissement.



### Question 2

Pour chaque degré de l'enseignement, déterminez si la personne interrogée a reçu un enseignement artistique dans le cadre du programme normal et approfondissez pour en obtenir une description complète. Toutes les activités d'ordre artistique nous intéressent: dessin, peinture, sculpture, collages, peinture murale, histoire de l'art, etc. Obtenez les détails les plus complets.

### Question 3.a

Posez cette question à propos de la mère puis du père de l'enquêté. Notez le nom et la nature de tout établissement fréquenté au-delà du second degré.

### Questions 3.b, c

Posez ces deux questions à propos de la mère de la personne interrogée puis à propos du père. Là encore, notez le nom et la nature de tout établissement fréquenté au-delà du second degré.

### Questions 4.a, b

Il s'agit là de toute activité artistique menée en dehors de l'enseignement scolaire. Approfondissez pour obtenir tous les détails.

### Questions 4.c, d

Les remarques faites ci-dessus à propos des questions 4.a, b s'appliquent aussi à ces deux questions. Insistez pour obtenir autant de détails que possible sur les activités artistiques de la mère et du père de la personne interrogée.

### Section B. Jeu principal

Notez la lettre correspondant au jeu principal à l'endroit prévu. Lisez la brève introduction à votre interlocuteur et assurez-vous qu'il comprend qu'il n'est pas soumis à une épreuve. Mêlez les cartes discrètement et étalez-les devant lui en veillant à ce qu'aucune ne soit à l'envers.

### Question 5

Si aucune œuvre n'est familière à votre interlocuteur, passez à la question 6. Dans le cas contraire, faites-lui indiquer celles qu'il connaît et énumérez pour chacune d'elles tous les endroits où il se souvient l'avoir vue. Entourez le chiffre voulu et précisez expressément les endroits où elle a été vue en dehors de ceux qui sont mentionnés sur le questionnaire.

### Question 6

Après avoir remis à la personne interrogée la carte imprimée n° 2, lisez celle-ci à haute voix pendant que votre interlocuteur suit sur son exemplaire. Ne commencez pas à lui faire classer les cartes avant d'être sûr qu'il a bien compris la marche à suivre.

Il doit placer chaque reproduction sur le carton à raison d'une par case. S'il déclare que certaines lui plaisent au même degré, demandez-lui de faire un choix arbitraire ou au hasard.

Une fois ce travail terminé, notez le rang de chaque carte et ramassez-les en les mélangeant. Enlevez le carton et alignez les cartes sur la table devant votre interlocuteur.

### Question 7.a

Les cartes de chaque jeu ont été réunies parce qu'elles présentent certains traits communs. Vous devez approfondir avec le plus grand soin pour faire préciser à la personne interrogée les motifs qui expliquent à son avis leur groupement.

Si elle vous donne des réponses vagues, telles que "c'est tout embrouillé, tout mélangé", "c'est de l'art abstrait", etc. vous devez insister pour découvrir ce qu'elle entend exactement par là. Efforcez-vous de faire préciser les qualités communes à toutes les œuvres, telles que la couleur, la forme, le thème, la méthode de peinture, etc.

### Questions 7.b, c, d

La personne interrogée peut penser que huit des dix œuvres ont quelque chose en commun mais que deux d'entre elles ne semblent pas aller avec les huit autres. C'est le genre de chose qui nous intéresse. Notez ce que vous ne devez pas poser votre question de façon tendancieuse — votre interlocuteur ne doit pas avoir l'impression que nous le soumettons à une épreuve en vue de déterminer s'il peut "trouver les œuvres qui sont différentes des autres". Nous cherchons simplement à savoir si tel est le cas à son avis.

S'il le pense, obtenez des explications complètes et détaillées justifiant son opinion. Notez que ses motifs doivent être exprimés sous la forme d'une comparaison: "Celles-ci ont telle qualité, celles-là ne l'ont pas."

### Question 8

Nous entrons avec cette question dans le domaine de l'hypothèse: si l'enquêté pouvait choisir une bonne reproduction en vraie grandeur de l'une des œuvres de ce jeu, laquelle serait-ce? Notez qu'il n'a droit qu'à un choix.

Faites-lui préciser en détail toutes les raisons de ce choix.

Faites-lui indiquer ce qu'il ferait de la reproduction au cas où il envisagerait de l'accrocher au mur, faites-lui dire où et pourquoi.

Remarque. Rassemblez les cartes du jeu principal en une pile que vous mettez de côté.

### Section C. Jeux secondaires

Remarque. Dans cette partie de l'entretien, vous poserez des questions sur les trois jeux de cartes secondaires.

Notez le numéro du premier jeu secondaire à l'endroit prévu, étalez les cartes devant la personne interrogée et posez les questions 9 et 10. Puis mettez le jeu de côté et recommencez l'opération pour le deuxième et enfin pour le troisième jeu secondaire.

### Questions 9, 11, 13

Approfondissez pour obtenir une réponse complète et détaillée sur les motifs qui expliquent, selon votre interlocuteur, le groupement des cartes considérées. Les remarques faites ci-dessus à propos de la question 7.a s'appliquent aussi aux questions 9, 11 et 13.

### Questions 10.a, b; 12.a, b; 14.a, b

La personne interrogée doit choisir dans chaque jeu secondaire la reproduction qu'elle préfère et celle qu'elle aime le moins.

### Question 15

Après avoir mêlé les cartes de chacun des quatre jeux tour à tour, alignez-les en quatre rangs devant votre interlocuteur. Celui-ci doit maintenant classer par ordre de préférence ces quatre jeux considérés en tant que groupes, celui qu'il préfère, celui qu'il met en seconde position, celui qu'il met en troisième position et celui qu'il aime le moins.

Remarque. Mettez les quatre jeux de cartes de côté avant de poser les questions d'information générale.

### Section D. Renseignements de base

#### Question 16

Notez que la personne interrogée doit être comprise dans le décompte.

#### Question 17

Pas de difficultés.

#### Question 18.a

Faites-vous bien préciser la profession du chef de famille: quel genre de travail fait-il et pour quel genre d'employeur?

#### Question 18.b

Si la personne interrogée est le chef de famille, passez directement à la question suivante. Dans le cas contraire faites-lui bien préciser sa profession (nature de son activité et de la société qui l'emploie). Si vous avez affaire à un étudiant ou à une étudiante, faites-lui indiquer la nature et le nom de l'établissement fréquenté.

#### Questions 19 et 20

Pas de difficultés.

NOUS VOUS REMERCIONS DE VOTRE  
CONCOURS. NOUS ESPÉRONS QUE  
VOUS TROUVEREZ CETTE ÉTUDE  
INTÉRESSANTE ET ENRICHISSANTE



# Lenin Museums in the Soviet Union

The name of Vladimir Lenin, the founder of the Soviet State cannot be alienated from the social life of Russia, its history and the peoples of many countries of the world.

by Anatoli Tarasenko

Soviet people carefully maintain the almost 400 memorable sites linked with Lenin's life in Ulyanovsk, Kazan, Kuibyshev (Siberia), Leningrad and Moscow. Memorial museums have been established in those dwellings and flats where Lenin lived or stayed temporarily. In Moscow, there is the 33-year-old V. I. Lenin Central Museum.<sup>1</sup>

*The Ulyanovsk museum.* Vladimir Ulyanov (so called Lenin) was born on 22 April 1870 in the city of Simbirsk (now Ulyanovsk), spread out on rising ground between the rivers Volga and Sviyaga.

The Ulyanovs lived in Simbirsk from 1869 to 1887. In 1878 the Ulyanovs came to live in a house in Moskovskaya Street (now 58 Lenin Street). In 1923 this house was turned into the Lenin Historical Revolutionary Museum. As a memorial the dwelling was restored as indicated by Lenin's family (fig. 1, 2). On 7 November 1929 the house-museum was officially opened. Since then visitors have been flocking here from different parts of the Soviet Union and from many countries of the world. On some days the visiting crowds exceed 3,000.

The visitor first of all enters the so-called portrait room, overhung with pictures of members of the Ulyanov family, relatives and close companions. A semi-dark ante-room leads to a modestly furnished sitting-room: a couch, arms-chairs, an oval table and ancient piano.

Visitors then enter the study of Ilya Ulyanov, Lenin's father, who did so much to promote public education in the Simbirsk province. The room occupied by Maria Alexandrovna, Lenin's mother, can be reached through the portrait room and a small corridor. Here we see an ordinary iron bedstead, a small table with knitting and books—Tolstoy's *War and Peace*, the works of Turgenev and Nekrasov, and also Shakespeare, Schiller, Goethe and Victor Hugo in English, German and French. Next to the mother's room is that of the maid.

In the attics lived the children. The elder Anne, Alexander and Vladimir had separate quarters. The younger Olga, Dmitri and Maria occupied the children's room which contains three beds, a table and chairs, with simple toys on the floor. Vladimir Ulyanov's room is situated on the eastern side with its sole window overlooking the yard. Against the window-sill are two twisted chairs and a small table. The iron bed is spread with a white fabric coverlet. On the wall is a home-made bookshelf with the works of Pushkin, Griboyedov, Lermontov, Saltykov-Schedrin, Tolstoy, Homer's *Odyssey*, *Paintings of Ancient Greece* by W. Wagner and books by Reclus.

On the table lie his school progress card, certificates for meritorious work and conduct, the book *Life of European Nations*—presented by the school administration for exemplary studies in the fourth form, a school-leaving certificate with honour and gold medal and an excellent testimonial received on finishing school.

The exhibits include a small farmstead—a yard and orchard.

*The Memorial Museum—V. I. Lenin's place of exile in Siberia.* Vladimir Lenin was exiled to Siberia in 1897 after fourteen months of solitary confinement in St. Petersburg prison (today Leningrad).

Lenin lived almost three years in his place of banishment at Shushenskoye, a village in the Krasnoyarsk territory.

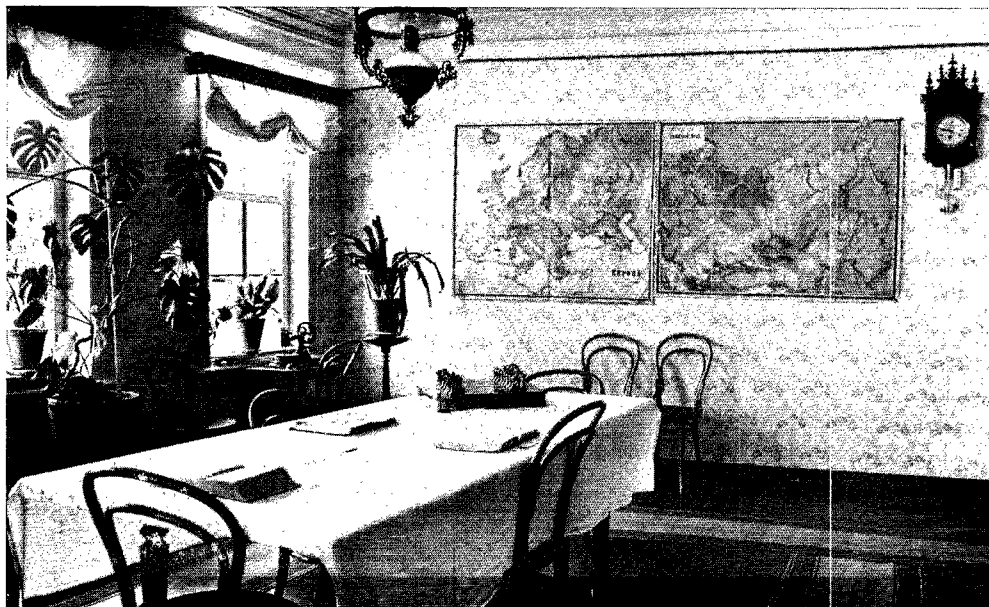
Today, Shushenskoye is a big construction site, but in the village's memorial zone everything is being restored as it was at the end of the 19th century. This zone includes two small residences where "political exile" Vladimir Ulyanov was quartered.

The first abode of Vladimir Ilyich was the home of Zyryanov, a peasant. Facing the

<sup>1</sup>. See *Museum*, Vol. XVI, No. 1, 1963, p. 30-32.

1. MUZEY V. I. LENINA, Oulianovsk. The dining-room where the family gathered, not only for their meals, but to discuss the materials of the next issue of the family magazine *Subbotnik*.

1. La salle à manger où se réunissait la famille, non seulement pour les repas, mais aussi pour des discussions et entretiens au sujet des articles à paraître dans le journal familial *Soubbotnik*.



windows was wasteland with not a single blade of grass. Around the house were barns, granaries, a well with a sweep. The room which Lenin occupied has been restored in its former appearance—a wooden bed, four home-made chairs and book-shelf.

His next residence was in the nearby home of Petrova (fig. 3), a peasant woman. When Lenin lived there with his wife and her mother, the landlady occupied one half of the house and the Ulyanovs the other three rooms. The kitchen had a huge Russian stove and a modest variety of rural kitchen ware. In an adjacent room was a cupboard, a table standing before a boarded divan, and chairs. There Lenin talked with the peasants who often came to him for advice or for legal assistance.

In a corner of the third room stood a small desk, which was Lenin's writing-table. During his years of exile here Lenin had written over thirty works.

*Leningrad, the museum city.* Leningrad is, after Moscow, the Soviet Union's leading industrial, cultural and scientific centre. Lenin's life and revolutionary activity are indivisibly linked with this city (fig. 4).

The Leningrad branch of the Lenin Central Museum, opened in the Marble Palace on the bank of the Neva in 1937, exhibits documents, Lenin's manuscripts and personal belongings.

2. MUZEY V. I. LENINA, Oulianovsk. A part of the sitting-room. The open door leads to the study of Ilya Nikolayevich, Lenin's father.

2. Un coin du salon. La porte ouverte conduit au cabinet de travail du père de Lénine, Ilya Nikolaévitch.





Today there are seven Lenin museums in Leningrad and some 250 memorial sites. Altogether eighty-seven Lenin monuments rise in the city's parks and squares, on the grounds of mills and factories.

In the populated localities of Repino, Vyborg, Razliv and the Ilyichev village, Lenin met with Bolsheviks working underground, sought refuge from persecution by the provisional government of the *bourgeoisie*, and engaged in intensive political and literary activity. Four more memorial museums have been established in these places.

Particularly noteworthy are the memorial sites in the area of the station Razliv (30 kilometres north-west of Leningrad). Here stood the house of Emelyanov, a factory worker, and right opposite a wooden barn in the attic of which Lenin spent several days. Soon with the help of the host of the house Lenin was taken in a boat across Lake Razliv to an out-of-the-way hay-mowing zone (fig. 3). On the rented sector a hut was built of twigs and hay, and in a few days a haystack with space inside was added to it which provided "living quarters" for the mowers.

This was Lenin's "green" study. In the thick brushwood Emelyanov cleared a strip of land, placed two blocks there, one of which served as a table and the other a chair. In this "study" Lenin penned a number of Party documents and articles.

Now, in this glade rises a granite monument in the form of a hut.

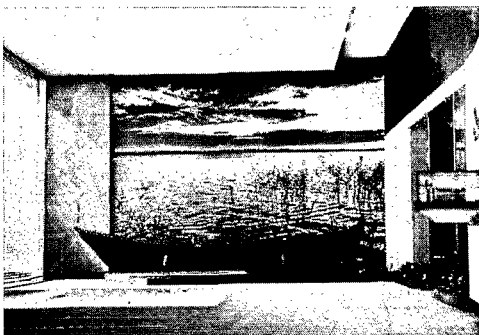
3. DOM MUZEY V. I. LENINA, Chouchenskoie. The house of Petrova, a peasant woman, where Lenin and N. Krupskaya lived.

3. Maison de la paysanne Pétrova, où vécurent Lénine et N. Kroupskaïa.



4. DOM MUZEY V. I. LENINA, Leningrad. Flat where Lenin lived in hiding in 1917.

4. Appartement où habita Lénine en 1917 dans la clandestinité.



5. CENTRALNYI MUZEY V. I. LENINA, MOSCÚ. Branch museum in Razliv. The boat which took Lenin across Lake Razliv.

5. Annexe du musée à Razliv. Le canot qu'emprunta Lénine pour traverser le lac de Razliv.

*Lenin in Moscow.* The last few years of Lenin's life and activity were spent in Moscow. In the capital and its outskirts there are roughly 150 buildings where Lenin had been at different times.

His Kremlin apartment has also been turned into a memorial museum (fig. 6, 7). It has three living-rooms and a dining-room. They were occupied by Lenin, his wife—Nadezhda Krupskaya—his younger sister Maria and a woman who helped with the chores. Everything has been preserved as during Lenin's lifetime. Everything is simple, modest and unassuming.

*The V. I. Lenin Memorial Museum at Gorki.* Thirty-five kilometres outside Moscow (fig. 8), this museum was opened to visitors in 1949. Here Lenin lived for two and a half years between 1918 and 1924. He died there on 21 January 1924.

The rooms are just as they were under Lenin. The exhibits recreate the conditions in which he lived and worked (fig. 9-11).

The Lenin museums in the U.S.S.R. are world famous. Annually some 5-6 million Soviet and foreign tourists visit them.

In all the memorial houses and apartment-museums special measures are taken to preserve and restore the exhibits. When necessary the memorial sites undergo capital repairs.

In 1967 the wooden house in Kazan which in 1888-1889 gave shelter to Lenin and his family was fully restored (fig. 12). This 80-year old house was in a poor state. The restoration experts took the house apart, treated the wood with a special chemical composition to make it fire-resistant, to ensure it against damage by water, and wind, and prevent it from rotting. The foundations have also been reinforced. During its reassembly care was taken not to change the external and internal appearance of the house. A coach-house attached to its side now contains a lecture hall, maintenance rooms and a spacious hall for documentary expositions.

What particularly worries the museologists is how to preserve Lenin's genuine belongings that are on display at the museums or in storage. It is now possible to say confidently that the special show-cases and containers have successfully solved this problem.

By the joint effort of museologists, research institutions and industrial enterprises, a technique has been evolved for the manufacture of a special glass that neutralizes the destructive ultra-violet rays. They have constructed cases filled with inert gas—nitrogen or argon. Special apparatuses have been developed to regulate humidity and temperature.

A hermetic chamber on a support of twin glass walls has also been devised. The

6. CABINET I KAVARTIRA V. I. LENINA V. KREM-LE, MOSCÚ. N. Krupskaya's room.

6. Chambre de N. Kroupskaïa.



inventors have applied a simple arrangement, permitting the air from the case to be ejected by means of argon. Via a tube which serves at the same time as a support for exhibits, the argon is fed under pressure to the upper section of the chamber's cap and little by little ejects the air through the lower opening. The machine part has a damping arrangement—a compensator which enables the show-case to "breathe" and which protects its glass cap from destruction by variations in atmospheric pressure. There is also a reservoir with a solution of bichromate sodium which secures a constant humidity within permissible ranges. Similar principles are applied in the manufacture of stainless steel cases for the preservation of Lenin's personal objects.

The Lenin museums are staffed with highly qualified personnel who review the exhibits for visitors, describe the material characterizing definite periods in Lenin's life and work, and read lectures on the history of the revolutionary movement in Russia.

Special lectures and talks on the sources and history of the Lenin documents are arranged for higher school teachers and students, as well as for pupils and schoolmasters, for factory workers and collective farmers. Group and individual consultations are organized on request. The museum staff write scientific and informative articles for the press, publish in large issues exhibition guides, booklets, albums and scientific papers. Films are produced about each museum and tape-recordings made for radio and television. In the museum halls painters and sculptors work on Lenin themes.

Much is being done outside the museums. Mobile exhibitions in factories, villages and on construction sites are now a regular feature. The museum staff members give lectures, arrange seminars and show documentary films about Lenin.

The U.S.S.R. is a vast country with many historical monuments and memorial sites. The Soviet people revere particularly the places linked with the life and work of Vladimir Lenin.

## Les musées Lénine en Union soviétique

Le nom de Lénine, fondateur de l'État soviétique, est inséparable de la vie sociale de la Russie, de son histoire et de celle des peuples de nombreux pays. par Anatoli Tarassenko

Les Soviétiques veillent pieusement sur les quelque 400 hauts lieux qui évoquent les séjours de Lénine à Oulianovsk, Kazan, Kouïbychev, Leningrad, Moscou et en Sibérie. Des musées ont été créés dans les habitations où il a vécu, où il est passé. A Moscou, le Musée central Lénine<sup>1</sup> est ouvert depuis trente-trois ans déjà.

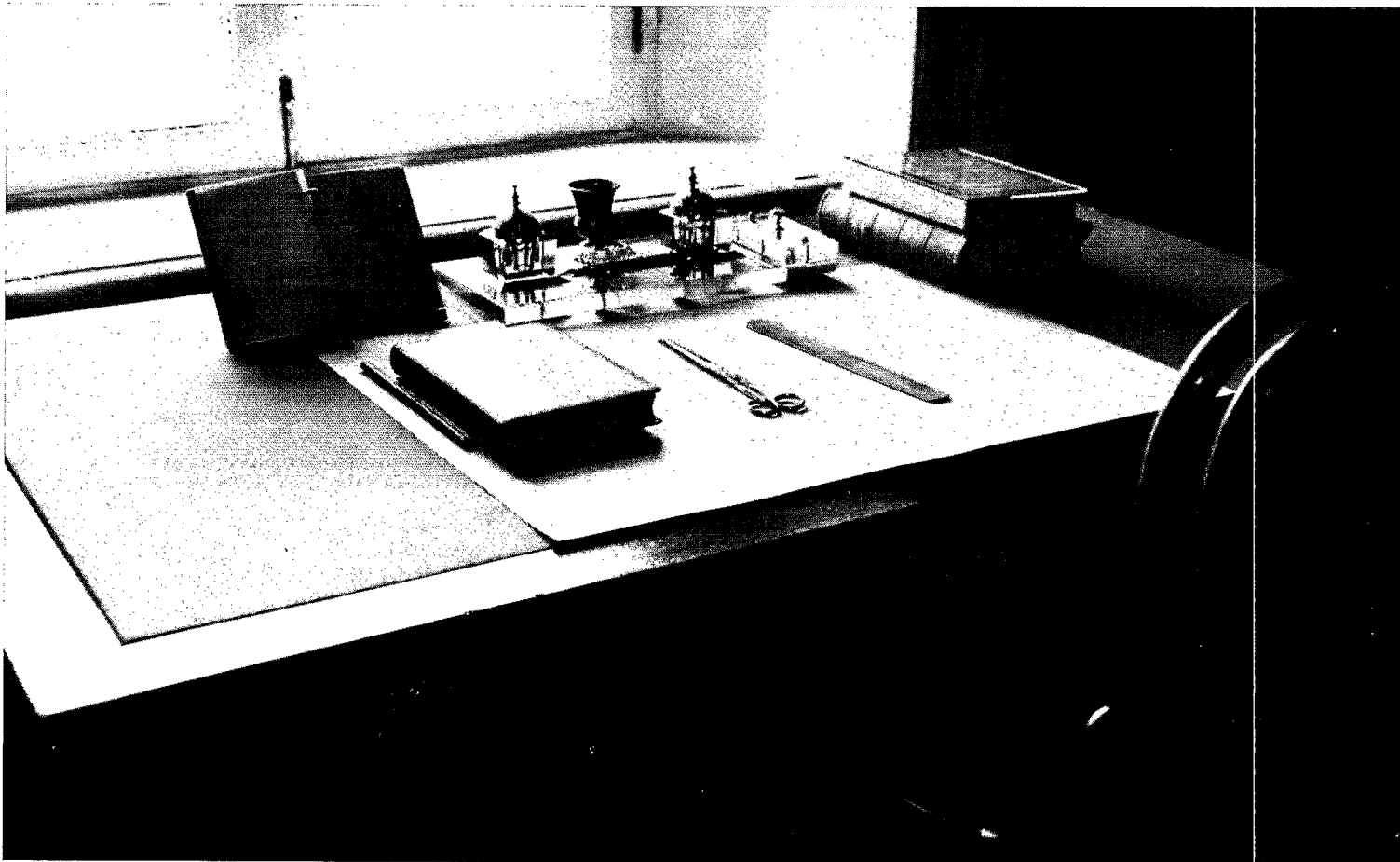
*Le musée d'Oulianovsk.* Vladimir Ilitch Oulianov, dit Lénine, est né le 22 avril 1870 à Simbirsk (aujourd'hui Oulianovsk), ville située sur une hauteur entre la Volga et la Sviaga.

La famille Oulianov a vécu à Simbirsk de 1869 à 1887. Elle s'est installée en 1878 dans une maison de la rue de Moscou (c'est aujourd'hui le 58, rue Lénine), où a été inauguré en 1923 un musée Lénine d'histoire de la révolution. Cette demeure, considérée comme un monument commémoratif, a été restaurée par la suite sous la surveillance de la famille de Lénine (fig. 1, 2), et, le 7 novembre 1929, la maison-musée a été officiellement ouverte au public. Depuis lors, on y vient en pèlerinage de toute l'Union soviétique et de l'étranger. Certains jours, plus de trois mille visites sont enregistrées.

A l'entrée de la maison, se trouve la chambre dite des portraits : des photos représentant des membres de la famille Oulianov, des parents et des proches, sont accrochées aux murs.

présent

1. Voir *Museum*, vol. XVI, n° 1, 1963, p. 30-32.



7. CABINET I KAVARTIRA V. I. LENINA v. KREMLE, Moscú. Lenin's writing-table.

7. Le bureau de Lénine.

Une antichambre sombre conduit à la salle de séjour, modestement meublée d'un divan, de fauteuils, d'une table ovale et d'un vieux piano. Vient ensuite le bureau du père de Lénine, Ilia Oulianov, qui a tant fait pour l'instruction publique dans la province de Simbirsk. En repassant par la première pièce, puis en suivant un petit corridor, on arrive dans la chambre de Maria Alexandrovna, la mère de Lénine. Un lit de fer, une table avec un ouvrage de tricot et des livres : *Guerre et paix* de Tolstoï ; les œuvres de Tourgueniev, de Nekrassov, et aussi celles de Shakespeare, Schiller, Goethe et Hugo dans leur langue originelle. A côté de la chambre de la mère de Lénine se trouve la pièce de la servante. Les enfants vivaient à l'étage supérieur. Les aînés, Anna, Alexandre et Vladimir avaient chacun leur chambre ; les plus petits, Olga, Dmitri et Maria occupaient une chambre commune où l'on voit trois lits, une table, des chaises et, par terre, des jouets. La chambre de Vladimir Ilitch Oulianov se trouve à l'est ; son unique fenêtre donne sur la cour. Devant elle, une petite table en bois et deux chaises cannées ; le lit de fer est recouvert de tissu. Au mur est une étagère de sa propre fabrication, supportant des livres : les œuvres de Pouchkine, Griboïedov, Lermontov, Saltykov-Chtchedrine, L. Tolstoï, l'*Odyssee* d'Homère, les *Tableaux de la Grèce ancienne* de Wagner, des livres de Reclus. Sur la table un carnet de notes d'école, des certificats de bonne conduite et de bon travail, le livre *La vie des peuples d'Europe*, donné comme prix à Lénine en quatrième, son certificat de fin d'études secondaires portant la mention "excellent", une médaille d'or et un très élogieux diplôme.

Une cour et un jardin font partie de la maison.

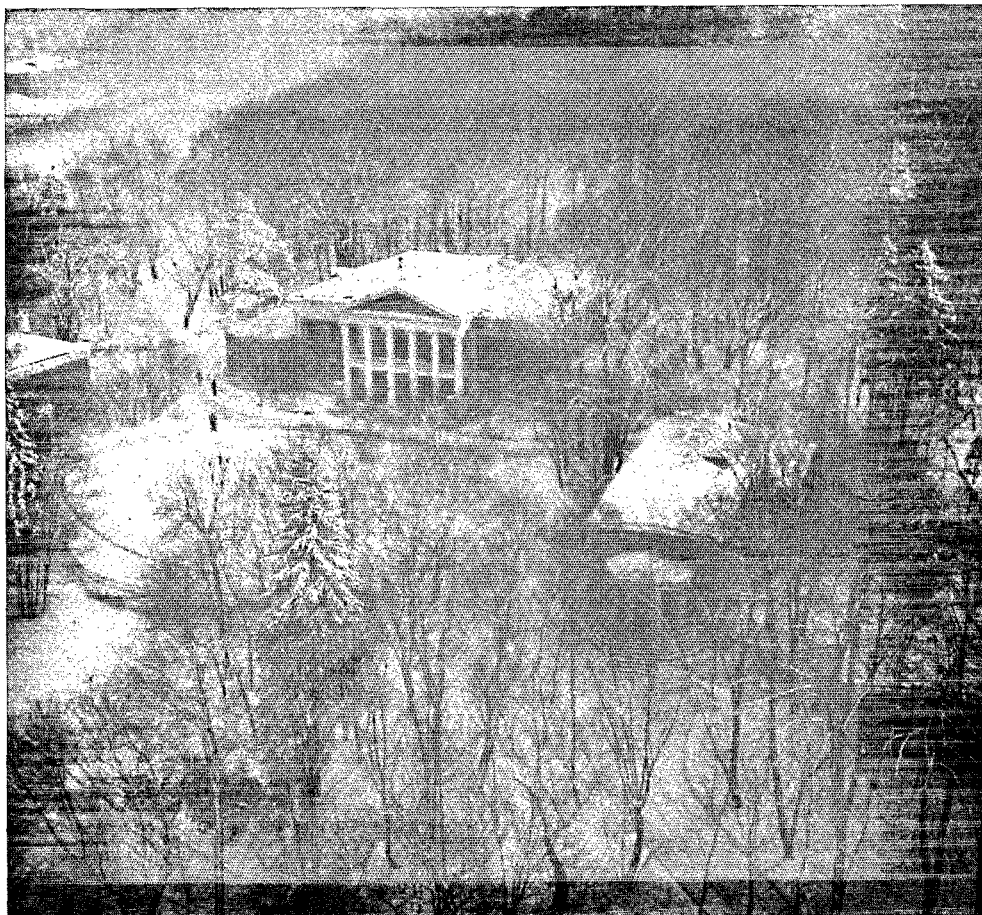
Le musée commémoratif "Exil sibérien de Lénine". Lénine a été déporté en Sibérie en 1897, après quatorze mois de détention en cellule dans une prison de Saint-Petersbourg (aujourd'hui Leningrad). Il est resté presque trois ans en exil à Chouchenskoïé, dans le territoire de Krasnoïarsk.

Aujourd'hui, Chouchenskoïé comprend beaucoup de constructions modernes, mais la zone du village où Lénine a vécu a été restaurée de manière à lui redonner l'aspect qu'elle avait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. On y voit les deux maisonnettes dans lesquelles logea le "déporté politique" Vladimir Oulianov.

La première appartenait à un paysan, Zyrianov. Devant, un terrain vague, pas un brin d'herbe. Autour, des remises, des granges, un puits à chadouf. Dans la pièce

913  
 914  
 218





occupée par Lénine, on a reconstitué le mobilier de l'époque : un lit de bois, quatre chaises de fabrication artisanale et des étagères à livres.

La deuxième habitation se trouve non loin de là : c'était la maison d'une paysanne, Pétrova (fig. 3). Lorsque Vladimir Ilitch y vivait avec sa femme et sa mère, la logeuse occupait une moitié de la maison, les Oulianov la deuxième (trois pièces). Dans la cuisine, on voit un grand poêle russe et la vaisselle grossière des paysans d'alors. La pièce suivante contient un bahut, une table placée devant une banquette et des chaises. C'est là que Lénine s'entretenait avec les paysans qui venaient souvent lui demander des conseils pratiques ou des avis sur des questions juridiques.

Dans un coin de la troisième chambre, le petit pupitre qui servait de bureau à Lénine : il y a écrit plus de trente œuvres pendant sa déportation.

*Leningrad, la ville-musée.* Après Moscou, Leningrad est le deuxième grand centre industriel, culturel et scientifique de l'Union soviétique. Chaque pierre y évoque la vie de Lénine et ses activités révolutionnaires (fig. 4).

En 1937, la filiale de Leningrad du Musée central Lénine a été ouverte dans le Palais de marbre, sur les bords de la Néva; on peut y voir des documents, des manuscrits de Lénine et des objets personnels.

Il y a aujourd'hui sept musées Lénine à Leningrad et près de 250 lieux évoquant le souvenir de Lénine. Quatre-vingt-sept monuments à la gloire de Lénine se dressent sur les places et dans les parcs de la ville, ainsi que dans des usines. Des dizaines d'entreprises, de clubs, d'établissements d'enseignement supérieur portent le nom de Lénine.

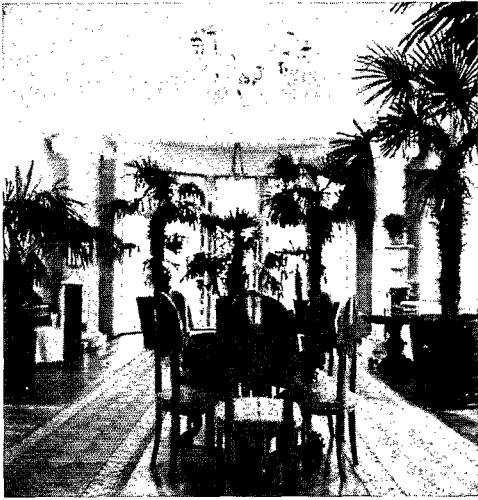
Près de Leningrad, dans les agglomérations de Repino, Vyborg, Razliv, et dans le village Ilitchévo, Lénine rencontra des bolcheviks vivant dans la clandestinité; à l'abri des poursuites du gouvernement provisoire, il s'y adonna à d'intenses travaux politiques et littéraires. Un musée commémoratif a été établi dans chacune de ces localités.

Près de Razliv, à 30 kilomètres au nord-ouest de Leningrad, se trouve un lieu particulièrement intéressant. Lénine vécut plusieurs jours dans le grenier d'une remise en planches faisant face à la maison d'un ouvrier, Emelianov. Ensuite, avec l'aide du maître de maison, il traversa le lac de Razliv; dans un pré assez reculé (fig. 5) se

8. MUZÉY V. I. LENINA, Gorki. The house and garden where Lenin lived.

8. Vue de la maison et du parc où vécut Lénine.

214  
 —  
 215



9. MUZEY V. I. LENINA, Gorki. The winter garden.  
9. Le jardin d'hiver.

trouvait une hutte de branches à laquelle on adjoignit, un peu plus tard, une de ces meules de foin où l'on pratique un espace libre pour les faucheurs.

Lénine avait là son "cabinet de verdure". Emelianov défricha une partie de l'épais fourré, y plaça deux billots, l'un servant de siège, l'autre de table. Dans ce "cabinet" Lénine écrivit plusieurs documents et articles.

Aujourd'hui, un monument de granit en forme de hutte se dresse dans cette clairière.

*Lénine à Moscou.* C'est à Moscou que Lénine a vécu et travaillé pendant les dernières années de sa vie. On compte, dans la capitale et ses environs, quelque 150 lieux où Lénine est venu à diverses époques.

L'appartement de Lénine au Kremlin est devenu un musée (fig. 6, 7). Il comprend trois pièces et une salle à manger. Lénine y a vécu avec sa femme, Nadejda Kroupskaïa, sa sœur cadette Maria, et une femme qui aidait au ménage. Rien n'a changé depuis lors : tout est simple, modeste, sans prétention.

*Le Musée commémoratif Lénine à Gorki* (fig. 8). Dans cette maison, située à 35 kilomètres de Moscou, un musée a été ouvert au public en 1949. Lénine a passé là deux ans et demi, entre 1918 et 1924. Il y est mort le 21 janvier 1924.

Les pièces ont été conservées, dans le moindre détail, telles qu'elles étaient du temps de Lénine. On a reconstitué exactement les conditions dans lesquelles il y a vécu (fig. 9, 10, 11).

Les musées Lénine de l'URSS ont une renommée mondiale : cinq à six millions de Soviétiques et d'étrangers les visitent chaque année.

Partout, des mesures rigoureuses sont prises pour conserver les objets, les travaux

10. MUZEY V. I. LENINA, Gorki. Lenin's writing-table in his study.

10. La table de travail de Lénine dans son bureau.



de restauration nécessaires sont menés à bien. Lorsque c'est nécessaire, on procède à des réparations importantes.

En 1967, on a entièrement restauré la maison de bois de Kazan, qui, en 1888-1889, accueillit Lénine et sa famille (fig. 12). Cette maison s'était beaucoup détériorée en quatre-vingts ans. Les restaurateurs l'ont démontée et ont imprégné le bois d'une substance spéciale résistant au feu, à l'eau, au vent et à la putréfaction. On a renforcé les fondations, puis remonté la maison rigoureusement comme avant, à l'intérieur comme à l'extérieur. Dans la remise en bois qui abritait les voitures et qui est adossée à la maison, on a aménagé une salle de conférences, des ateliers, une grande salle d'exposition documentaire.

La conservation des objets ayant appartenu à Lénine, qui sont exposés ou placés dans les magasins de réserve, a beaucoup préoccupé les conservateurs de musées. On peut dire avec certitude que ce problème est à présent résolu grâce à des armoires et des vitrines spéciales.

Des instituts de recherche et des entreprises industrielles, en collaboration avec les spécialistes des musées, ont mis au point un verre qui neutralise les rayons ultraviolets destructeurs. Ils ont construit aussi des armoires qu'on remplit d'un gaz inerte (azote ou argon). Des appareils ont été fabriqués pour régulariser l'humidité et la température.

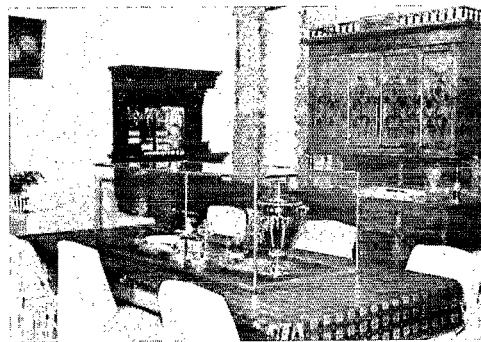
Autre invention utile : une sorte de chambre hermétique posée sur un support soutenu par deux cloisons de verre. Un dispositif très simple permet d'évacuer l'air avec de l'argon. Un tube qui sert en même temps de support à des objets amène l'argon sous pression dans la partie supérieure de la cloche et fait sortir peu à peu l'air par l'orifice inférieur. L'appareil est muni d'un amortisseur qui permet à la cloche de verre de "respirer", et qui protège le verre de la destruction sous l'effet des écarts de pression atmosphérique. On y a placé également un réservoir contenant une solution de bichromate de sodium, qui assure le maintien du taux d'humidité convenable. Le même principe a été appliqué pour fabriquer des armoires d'acier inoxydable où sont conservées des affaires personnelles de Lénine.

Dans tous les musées consacrés à Lénine, un personnel spécialisé fournit des explications détaillées sur les objets exposés correspondant aux différentes période de la vie de Lénine, et fait des conférences sur l'histoire du mouvement révolutionnaire en Russie.

Des conférences et des causeries sur les sources et l'historiographie des documents de Lénine ont lieu à l'intention des enseignants et des étudiants, des instituteurs et des écoliers, des ouvriers et des kolkhoziens. Des consultations en groupe ou à titre individuel sont organisées sur demande. Le personnel des musées écrit pour la presse des articles scientifiques et d'information, publie à fort tirage des guides, des dépliants, des albums et des textes scientifiques. Chaque musée fait l'objet de films et d'enregistrements pour la radio et la télévision. Dans les salles, peintres et sculpteurs créent des œuvres consacrées à Lénine.

Un grand travail est également fait en dehors des musées. On organise régulièrement des expositions itinérantes dans les entreprises, les villages, sur les chantiers de construction. Le personnel des musées fait des conférences, organise des séminaires, projette des documentaires sur Lénine.

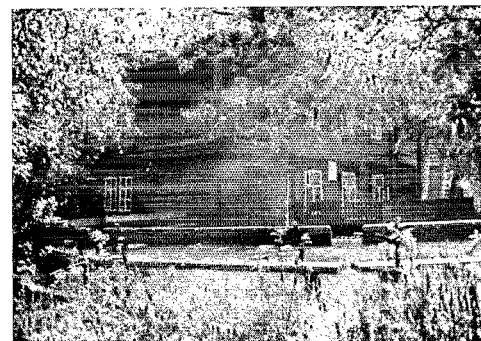
Parmi les nombreux monuments et hauts lieux qui se trouvent sur l'immense territoire de l'URSS, ceux consacrés à Lénine font l'objet d'une vénération toute particulière.



11. MUZEY V. I. LENINA, Gorki. The dining-room.

11. La salle à manger.

216  
217



12. DOM MUZEY V. I. LENINA, Kazan. The house, after restoration.

12. La maison restaurée.

# Art education room in the National Museum of Cuba, Havana

In March 1968, a room specially prepared for children and for visitors of a poor cultural standard was opened in the National Museum. The museum's Educational Department regarded an exhibition of this kind as a further necessary experiment in order to reach a public untutored in matters of art. Previously, special courses had been organized for specific groups of workers, but the results were not quite as encouraging as had been hoped, since experience showed that lectures are not sufficiently attractive. In the case of children, confronting them with a series of pictures, without any preliminary explanation, in most cases completely failed to produce results. Classes in art practice proved successful in training the children, but not the best way to encourage them to go on to visit the galleries. Some more direct means was needed to familiarize so many-sided a public with the plastic and graphic arts and arouse in it a modicum of interest.

What are styles? How should a piece of sculpture be appreciated? What is the role of an industrial designer? What is a museum? Such were some of the many questions to which the room must give an answer; and the fundamental problems to be overcome were: how the answers could be fitted into a small room which should be attractive, the selection of the most appropriate exhibits, the texts to accompany them, and above all the level of the display as a whole.

After some months of preparation the results obtained could not at any time be regarded as final, but constituted so much experience, likely to lead to something better, or even to a complete change in the case of failure.

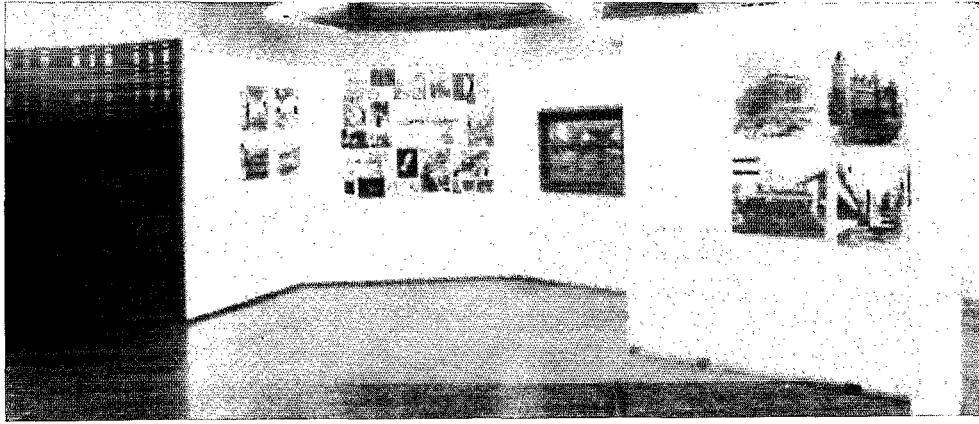
The room (fig. 13) is divided into four sections. The first one, very succinctly, explains the various types of museums, and in particular the purpose of museums devoted to the plastic and graphic arts; the difference between an original and a reproduction and the various uses to which the latter are put. (fig. 14). The second section is intended to show the wide range of these arts by exhibiting some examples of architecture, sculpture (fig. 15), painting, glassware, mosaics, furniture, ceramics, gold and silver ware, enamel ware, iron work, posters, photography, industrial design (fig. 16). In each case emphasis is placed on how to appreciate the works, painting in particular, since it is the art best represented in the National Museum.

The third section is more directly concerned with formal appreciation, through the analysis of the different elements of the picture: line, composition, colour, tone, volume and texture (fig. 17). This is carried still further in the fourth section, in which

13. MUSEO NACIONAL DE CUBA, Habana. Entrance to the art education room.

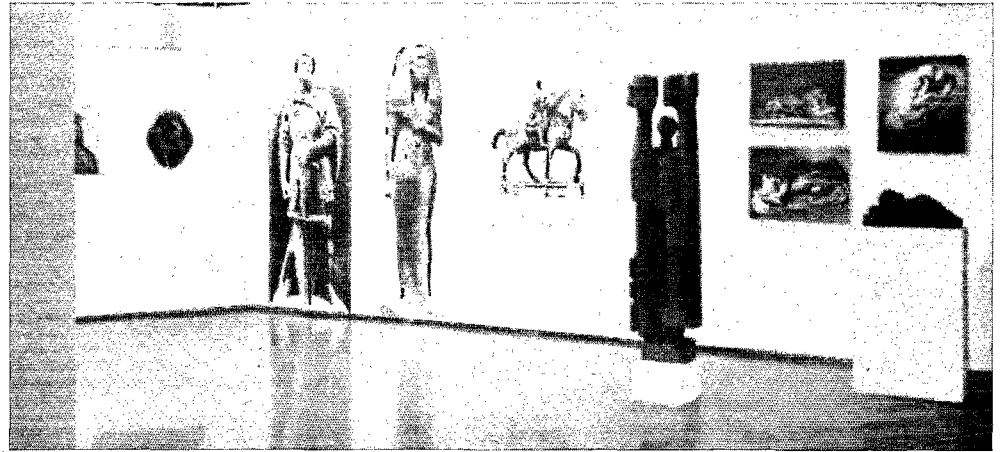
13. Entrée de la salle didactique.





14. MUSEO NACIONAL DE CUBA, Habana. In the background, display panels in the first section, explaining the nature of a museum, reproductions and originals; on the right, a display of architecture as a preliminary to the second section: the arts.

14. Au fond, panneaux de la première section expliquant ce qu'est un musée, ce que sont les reproductions, ce qu'est un original. A droite, exposition d'architecture, début de la seconde section : les arts.



15. MUSEO NACIONAL DE CUBA, Habana. Second section: sculpture display.

15. Deuxième section : exposition de sculpture.

works by Cuban artists are exhibited, so that the public itself can appreciate the use made of various elements of design in the works (fig. 18).

Although the exhibition can be visited without a guide, owing to the explanatory texts on each display panel, it is found preferable to have a guide, so as to get closer to the cultural level of the visitors. The works and photographs on show were also selected with care, not only so as to illustrate the leading ideas, but also to make it possible to go further into more complex aspects. For example, in the painting section four pictures are shown which have a similar theme but belong to different centuries. The main idea to force home is that what is primarily important is not the theme but the manner in which it has been formally expressed. If the level of culture is very low, the guide must not go beyond this basic notion, but if it is high he might even venture to talk of the styles or the social factors influencing the work, etc. In the same way, the section showing ceramics, gold and silver ware, enamel ware and furniture is used to explain that though these are now museum pieces, they were once used by men in their daily lives; but it is also possible to discuss each exhibit in greater detail and speak of techniques, styles, etc.

The setting is that of a temporary exhibition, given the experimental nature of the room. This is done by using display panels, set out in hexagons, including an area, which is the most complex, for analysing the elements of the exhibits and which can be taken apart. This section consists of a picture and four panes of glass of the same size as the picture. The way in which the artist has applied the elements of design in his picture is analysed on each pane of glass; the first reproducing the basic line, the second the composition, the third the colours and shades as a demonstration of tone, and finally, the volume, with the various planes coloured, and texture, with the areas shown in isolation. The picture is set behind the glass panes, and in this way it is possible to compare what is on the glass by superimposing it on the finished picture.

In nine months 17,000 visitors of all levels of education have visited the room. The experiment has already proved worth while and steps are being taken to open new art education rooms in other Cuban museums, while the one in the National Museum is to be redesigned with some necessary changes. Plans are also being prepared to give the National Museum some small art education rooms as an introduction to the permanent galleries, and a very simple travelling exhibition for education in art has been sent to outlying rural areas.

# La salle didactique du Musée national de Cuba, La Havane

En mars 1968, le Musée national a inauguré une salle destinée spécialement aux enfants et au public de niveau culturel peu élevé. La nécessité d'une telle exposition est apparue au département pédagogique du musée, qui y a vu une expérience de plus pour atteindre le public non initié en matière artistique. Antérieurement, on avait organisé des cours spéciaux pour des groupes de travailleurs déterminés mais les résultats n'avaient pas été aussi positifs qu'on l'espérait, l'expérience ayant montré que les exposés oraux ne sont pas assez attrayants. Quant aux enfants, les mettre devant une collection de tableaux sans avoir au préalable suscité en eux la motivation nécessaire va le plus souvent à l'encontre de l'objectif visé. Les cours de création artistique sont efficaces en ce qui concerne la formation de l'enfant, mais ils ne constituent pas le meilleur moyen de l'amener à visiter les musées. Il fallait donc trouver un moyen plus direct pour stimuler l'intérêt d'un public si complexe envers les arts plastiques.

Qu'est-ce que les styles? Comment apprécier une sculpture? Quel rôle joue le dessinateur industriel? Qu'est-ce qu'un musée?... Nombreuses étaient les questions auxquelles la salle didactique devait répondre; les principaux problèmes à résoudre concernaient la manière de présenter ces réponses dans un petit local qui soit attrayant, le choix des objets à exposer, le texte qui devait les accompagner et, surtout, le niveau de l'exposition dans son ensemble.

Après plusieurs mois de préparation, on est parvenu à un résultat qui est apparu non pas comme définitif, mais comme une solution expérimentale susceptible d'être améliorée, voire d'être remplacée par une formule entièrement différente au cas où elle ne donnerait pas satisfaction.

La salle (fig. 13) comprend quatre sections. La première — très petite — est consacrée aux questions suivantes : les différents types de musées et, plus particulièrement, la fonction des musées d'arts plastiques ; la différence entre un original et une reproduction ; les divers usages des reproductions (fig. 14). La deuxième section est destinée à montrer l'ampleur du domaine des arts plastiques, illustré par certaines de ses manifestations : architecture, sculpture (fig. 15), peinture, vitrail, mosaïque, meuble, céramique, orfèvrerie, émaux, ferronnerie, affiche, photographie, dessin industriel (fig. 16). Dans chaque cas, on insiste sur la façon d'apprécier les œuvres, notamment les tableaux, la peinture étant l'art qui est le plus largement représenté au Musée national.

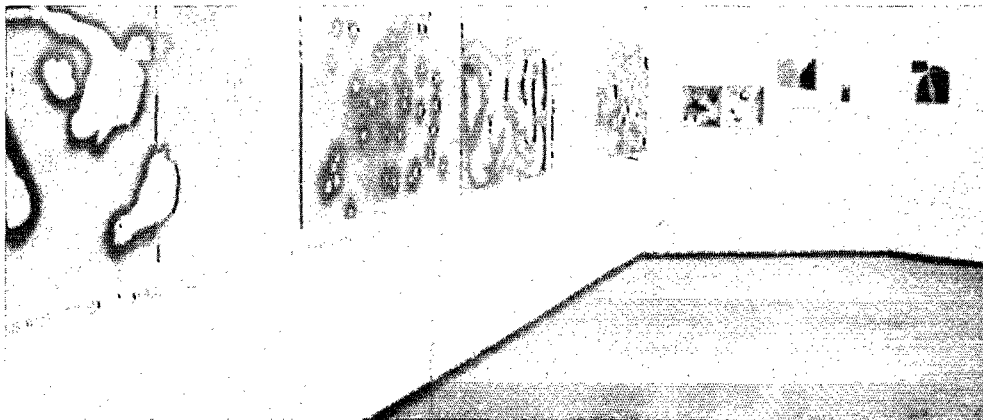
La troisième section est consacrée plus directement à l'appréciation de la forme, grâce à l'analyse des divers éléments du tableau : ligne, masse, couleur, ton, volume et composition (fig. 17). Elle est complétée par la dernière section, où sont exposées des œuvres d'artistes cubains dans lesquelles le public doit déterminer lui-même comment les éléments picturaux ont été utilisés (fig. 18).

Bien que l'exposition puisse être visitée sans être guidée grâce aux textes explicatifs figurant sur chaque panneau, on a jugé préférable d'organiser des visites guidées afin

16. MUSEO NACIONAL DE CUBA, Habana. Second section: in the background, display of photography; left, panel devoted to industrial design.

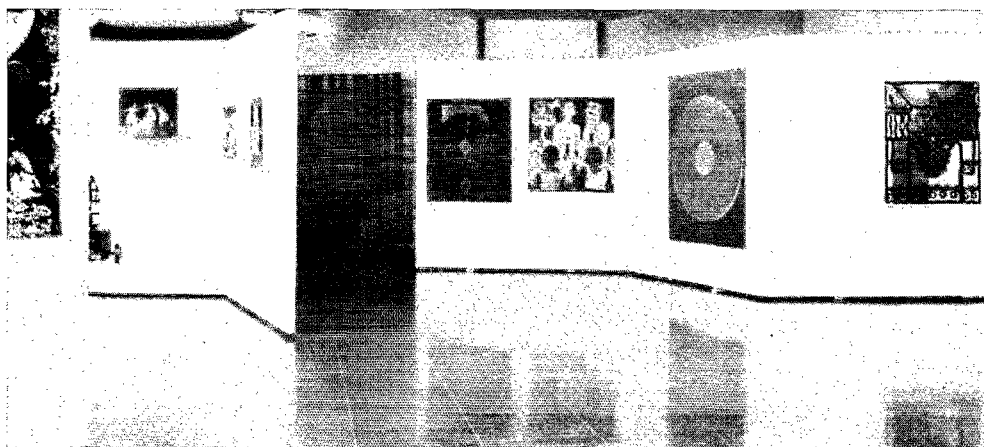
16. Deuxième section : au fond, exposition de photographie ; à gauche, panneau consacré au dessin industriel.





17 MUSEO NACIONAL DE CUBA, Habana. Third section: panels showing the elements of form and glass panels which permit the analysis of the work of art from the point of view of its form.

17. Troisième section : panneaux montrant les éléments de la forme, vitraux permettant d'analyser l'œuvre du point de vue de la forme.



18. MUSEO NACIONAL DE CUBA, Habana. Fourth section: exhibition of Cuban paintings showing how elements of form are used.

18. Quatrième section : exposition de peintures cubaines montrant un exemple de l'usage des éléments de la forme.

que les commentaires soient mieux adaptés au niveau d'instruction du visiteur. Les œuvres et les photographies exposées sont également choisies avec soin, en vue non seulement d'illustrer les idées principales, mais aussi de révéler d'autres aspects plus complexes. Dans la section de peinture, par exemple, sont exposés quatre tableaux ayant des sujets analogues mais datant de siècles différents. L'idée principale est de montrer que l'essentiel est non pas le sujet, mais la façon dont il a été traité du point de vue formel. Si le niveau d'instruction du visiteur est très bas, le guide doit s'en tenir à cette idée fondamentale, mais s'il a affaire à une personne plus cultivée, il pourra aller jusqu'à parler des styles ou des facteurs sociaux dont l'influence se fait sentir dans l'œuvre, etc. De même, la section consacrée à la céramique, à l'orfèvrerie, aux émaux et aux meubles tend à montrer que les articles exposés, qui sont aujourd'hui des pièces de musée, étaient autrefois utilisés par l'homme dans sa vie quotidienne, mais elle permet également de présenter des observations plus détaillées sur chaque catégorie d'ouvrages et de parler des techniques, des styles, etc.

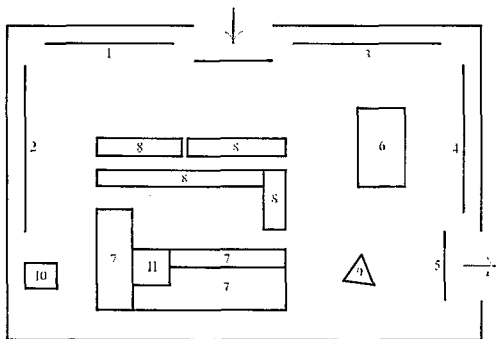
Étant donné le caractère expérimental de la salle didactique, la présentation est celle qui convient à une exposition temporaire. A cette fin, on s'est servi de panneaux disposés en hexagones ; même la section consacrée à l'analyse des éléments picturaux, qui est la plus complexe, est démontable. Cette section contient un tableau et quatre panneaux de verre de même dimension que le tableau. Sur chaque panneau de verre est analysée la façon dont l'artiste a utilisé les éléments picturaux dans ce tableau : sur le premier panneau, on a tracé les lignes fondamentales ; sur le deuxième, on a représenté les masses ; sur le troisième, on a isolé les couleurs et les gammes de couleurs pour montrer comment le peintre s'est servi des tons ; sur le dernier, on a indiqué le volume, en colorant les divers plans utilisés, ainsi que la composition, en isolant les parties du tableau. La superposition des panneaux de verre au tableau permet au visiteur de mieux comprendre ces différents aspects de l'œuvre.

En neuf mois, la salle didactique a été visitée par 17 000 personnes environ de tous les niveaux d'instruction. On peut déjà affirmer que l'expérience a été positive, et l'on envisage d'ouvrir de nouvelles salles didactiques dans d'autres musées de Cuba et de réaménager celle du Musée national en y apportant les modifications qui se sont avérées nécessaires. On projette également de constituer au Musée national de petites salles didactiques qui serviraient d'introduction à la visite des collections permanentes. En outre une exposition didactique itinérante très simple a été montée à l'intention des zones rurales éloignées.

223

# The Children's Museum, Marseille

by Danièle Giraudy



19. MUSÉE DES ENFANTS, Palais de Longchamp, Marseille. Plan of the room: 1. Painter's studio: still-life paintings; 2. Sea-scapes and landscapes; 3. A story: *Little Red Riding Hood*; Water-colours, *gouaches*, prints; 5. Portraits; 6. Showcase: painter's and sculptor's tools; 7. Sculptures, toys, casts; 8. Benches for children; 9. A Calder mobile; 10. Weaving and textiles; 11. Initiation to colour.

19. Plan de la salle: 1. Atelier du peintre, natures mortes; 2. Marines et paysages; 3. Un conte: *Le petit chaperon rouge*; 4. Aquarelles, gouaches, gravures; 5. Portraits; 6. Vitrine: les outils du peintre, du sculpteur; 7. Sculptures, jouets, moules; 8. Bancs pour les enfants; 9. Mobile de Calder; 10. Tissage et textiles; 11. L'initiation à la couleur.

The Marseille Children's Museum was set up in January 1968 in a room of the Musée des Beaux-Arts in the Palais Longchamp. It is visited daily by children aged between 4 and 12, from infant-school children to pupils in the first year of the secondary school, Thursdays and Sundays being reserved in general for children brought by their parents. Circular letters are sent to schools to encourage children to visit the museum, and posters, newspapers, radio and television are used for this purpose in the town. At the museum visitors are given a small catalogue free of charge.

*The Marseille experiment.*<sup>1</sup> The first time we invited a nursery school—during the Bonnard exhibition at the Musée Cantini—we saw how much children barely 5 years old (the age when they do their best paintings) loved this big picture-book (which is one way of regarding a museum), although their enthusiasm disturbed other visitors. Consequently, we decided to set aside a specially equipped room for their use every day.

Rather than adopt the practice followed by some American children's museums intended solely for children, which have their own visitors and their own collections—also followed by the Saint Quentin children's museum—we decided to open a room for children in an existing museum, in this case a somewhat antiquated and forbidding art museum. We use the museum's collections, choosing original works from its reserves. This is not only more convenient and cheaper—it also enables the selection to be constantly improved. Works by contemporary artists have been added—donations or loans of works by César, Dmitrienko, Niki de Saint Phalle, Busse, Bret, Calder, Prassinis, Boucher, Hallez and quite recently Vasarely. Our task, therefore, is to introduce the children to the plastic arts; it would be interesting to try out similar schemes in other specialized museums.

Children long to be grown up, and any attempt to treat them differently from their elders is likely to hurt their feelings. They walk through the rooms in the Fine Arts Museum with some awe, till they reach their own room, and on the way back they look at the pictures in the "grown-ups' museum" with curiosity, perhaps confusing Crucifixions with still-life paintings; adults, on the other hand, come to the children's room; they find the simple explanations provided interesting, though they are not intended for them, and sometimes their own children show them round. This constant coming and going between the two categories of visitors is good for both.

*Choice of works* (fig. 19). The forty-five works shown were chosen for their artistic quality and educational value. There are paintings on various supports (wood, canvas, parchment, metal, paper), engravings, drawings and sculptures, of various kinds and using various techniques, from the Middle Ages to the present day. They are hung at children's eye level, and are simply and attractively displayed on brightly coloured panels or stands. On their arrival the children sit down on small painted benches. It is important that they should be still, so that their attention can be engaged, but during the visit we move about the room with them and they can sit on the floor, so that they feel at home. The sculptor's, painter's and engraver's working tools are exhibited, as well as their works—a matrix and a plaster cast, original engraved copper and wood plates and the prints on paper, painter's palette, brushes and easel. Plastic-covered panels (which can be touched without damage, as they are washable) explain what is meant by various terms—still life, sea-scape, *gouache*, three-dimensional sculptures, aquatint, sketch, etc.—are provided to guide the children and those accompanying them when there are no supervisors.

The works are hung in groups according to theme and type; art should not be seen as a succession of centuries or proper names, but as a whole, for the same laws govern Picasso's works as Poussin's. It is important that the child should realize this as soon

1. cf. *Bulletin des Musées et Collections Publiques de France*, No. 102-1968-I.





20. MUSÉE DES ENFANTS, Palais de Longchamp, Marseille. Texts are provided to help the children; the works are at their eye level.

20. Des textes guident les enfants, les œuvres sont au niveau de leurs yeux.

as possible and understand that the museum's function is to bring these works to him.

*Guided visits.* The attendants are cheerful, and avoid scolding. "Don't say 'Don't'" is the rule. Every afternoon, from 2 to 5, eight supervisors are in attendance, most of whom are students at the Marseille-Luminy School of Fine Arts, who are given additional educational training at the museum.

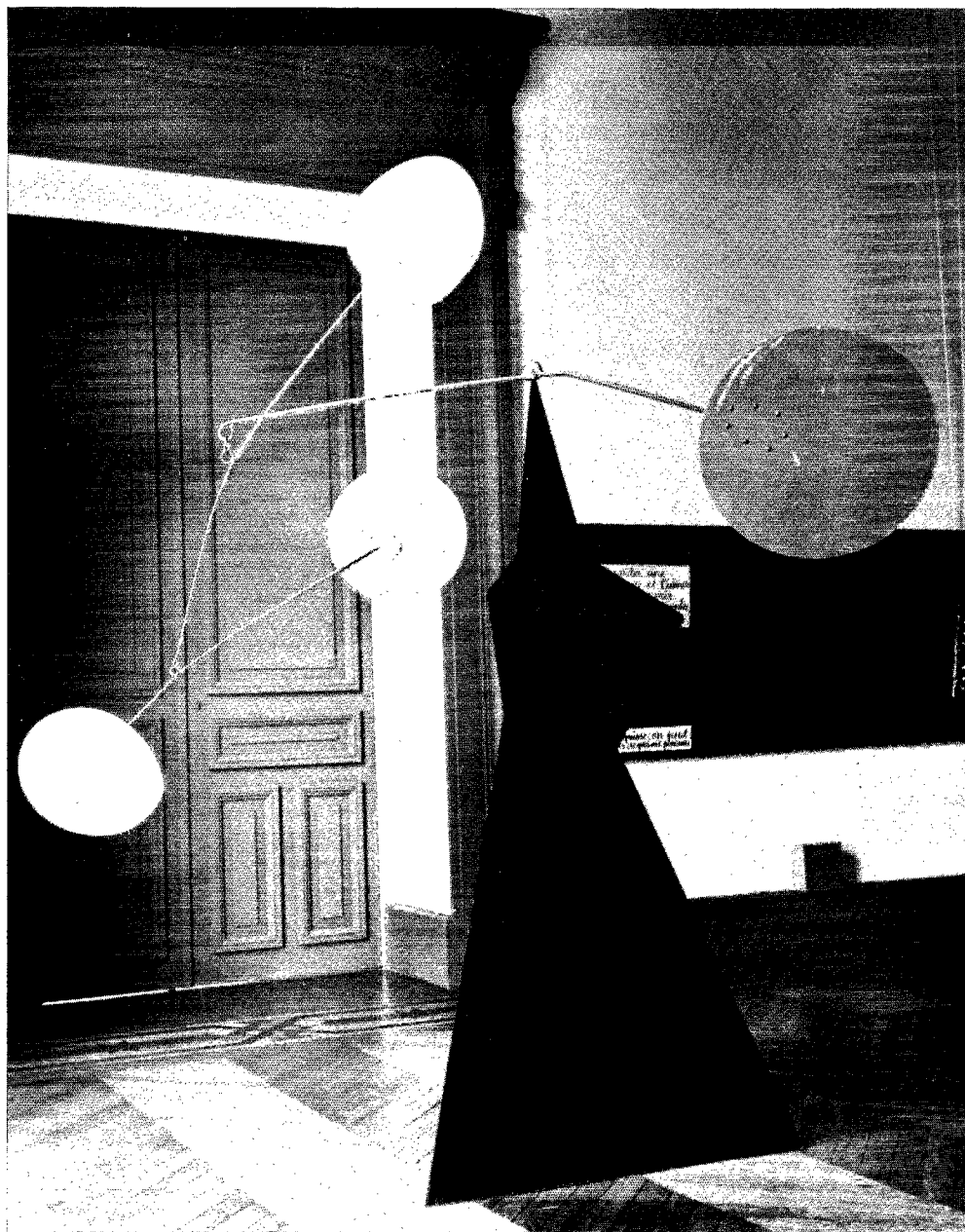
They are friendly, and characterized by a love of children and the pleasure they take in arousing the children's appreciation, teaching them how to see and letting them dream. Discovering techniques becomes a game, in which the children eagerly seek new words for their discoveries, and it must be remembered that their memory absorbs facts like blotting-paper. It would be interesting to make a systematic study of what they remember after two or three months, and take the same classes again.

Active teaching methods are used in the guided visits. When the work has been described, the children are questioned, so that they must attend and try to find the right answer. The vocabulary used is simple and graphic, and new words are repeated during the three-quarters of an hour that the visit lasts. It is important that all children should answer and that there should be no "perfect little visitor" who detracts attention from the rest of the group. The supervisor must remain impartial, for children, wishing to attract attention, often try to give an answer that will please the adult, rather than say what they think.

We have had to overcome two difficulties. Firstly, the older children look down on the younger ones when they meet in the museum; they do not want to listen to the

21. MUSÉE DES ENFANTS, Palais de Longchamp, Marseille. The explanation of sculptures begins with an analysis of polished wood toys by Bojesen (Copenhagen). The child begins from what is known to him in order to approach the otherwise too abstract a notion of volume.

21. L'explication des sculptures commence par l'analyse de jouets de bois poli de Bojesen (Copenhague). On part de ce que les enfants connaissent pour aborder la notion, un peu trop abstraite autrement, du volume.



22. MUSÉE DES ENFANTS, Palais de Longchamp, Marseille. The Calder mobile is a delight; before it moves the children say what they think it is: a tree with an orange, a lemon, an apple and a plum on it; a man with paddles; a Christmas tree with presents on it; and then, as they see it move: a merry-go-round in motion; satellites around the earth; a fine but useless machine.

22. Le mobile de Calder est une fête ; avant qu'il ne bouge, les enfants le définissent : c'est un arbre avec une orange, un citron, une pomme, une prune ; un monsieur avec des pagaies ; un arbre de Noël avec des cadeaux ; et puis on le regarde osciller, et c'est : un manège qui se balance ; des satellites autour de la Terre ; une belle machine qui ne sert à rien.

same commentary; this objection is overcome when it is explained that the younger ones are allowed to visit the museum, but that they, the older ones, are asked the difficult questions. Secondly, there was the danger that some educationalists would disagree with us. We enlisted their help for follow-up work; they assist us in preparing a record of children's reactions after the visit (their paintings and written descriptions of the visit) (fig. 20-23), in the light of which we select different works or change the commentary for the guided visit. A selection of the most interesting work produced by the pupils (psychologically rather than artistically interesting) has been publicly exhibited to mark the hundredth anniversary of the Palais Longchamp (fig. 24-27).

We chose four portraits by way of example—a 16th-century painting on wood, a pastel dating from the First Empire, a Greuze and an uncompromising modern stylized painting. All the portraits sent in by children showed only the head, as in the examples. When we added a full-length portrait by Kisling, similar portraits were produced. The examples chosen should not be only of a single type. If the only wood carving shown is a bas-relief, the children may conclude that a wood carving is a bas-relief which has only one side.

*Attendance.* Between January and December 1968 a sixth of the Marseille school population, including 176 out of 758 infant-school classes, visited the museum. Seven times as many schoolchildren attended as in 1967, and the number of visitors (children and adults) who were admitted without charge increased also—there were 41,055 visitors in 1968 as against 7,023 in 1967. These figures are encouraging, but unsatisfactory by comparison with the attendance at the Anthropological Museum of Mexico City—1,500 children a day. Although both admission to the museum and the guided visits are free, schools are discouraged by the expense of hiring buses and the difficulty of moving children about in a town. A special museum bus for outer suburbs and country schools and free transport for children on leaving the museums would be a considerable improvement.

*Budget.* The expense of establishing the museum and maintaining it, which is borne by the city of Marseille, is not very high: equipment, 1,000 francs, guided visits, 960 francs a month; insurance of works on loan, 100 francs a month.

*Plans.* In the new school year we shall try to extend our experiment.

*The school for teachers and parents.* Thursday mornings will be set aside for introductory courses on art for primary-school teachers, in response to their request. The museum will co-operate more closely with cultural bodies such as the mothers' guilds in several large housing complexes.

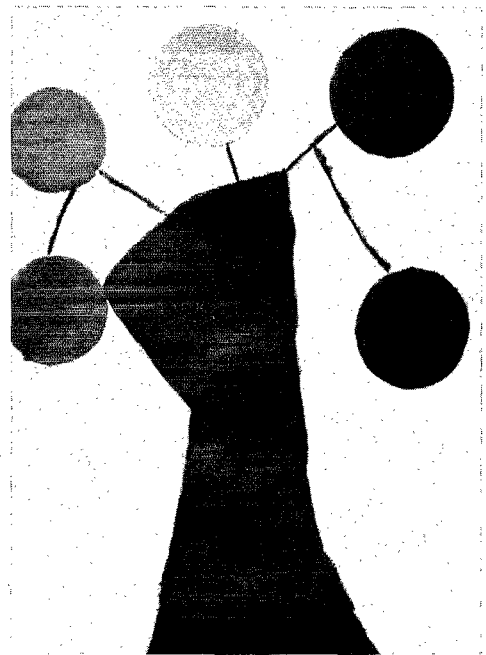
*Improvement of methods.* The children are lent toys, and from these they gain tactile experience which helps them to appreciate sculpture. We shall add a set of samples of various materials—paper, wood, canvas, for painting and metals. Some will show the effect of the sun, so that the children understand that a museum's function is to preserve; from others, they will learn to be careful about touching things.

*Card index and library.* The works in the museum will be numbered and entered on washable reinforced cards, with a photograph and information about the work and the artist. This card index will encourage the young visitors to try to find information for themselves.

With the help of publishing houses, we are collecting books on art written specially for children, which they will be able to consult in a corner of the room set aside for reading.

We were pleased to hear that our colleagues at the Dijon museum have also opened a children's room and the Grenoble museum is organizing children's visits; museums at Strasbourg, Besançon, Paris, Brussels and Geneva have similar plans in hand.

We welcome trainees from other towns and we should be glad to act as a clearing-house for information on children's museums; for our method is not the only one, and the experiment is only in its early stages. During the last two years the children have taught us a great deal, and we are grateful for the museum has learnt from them.



23. MUSÉE DES ENFANTS, Palais de Longchamp, Marseille. The mobile poses ...  
23. Le mobile pose...

ÉCOLE PUBLIQUE DE FILLES  
PRIMAIRE - ÉLÉMENTAIRE  
27, Montée des Accoules  
13 - MARSEILLE (2<sup>e</sup>)

Dominique Gabison

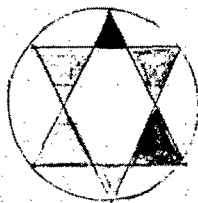
27 mars 1957

Cours moyen, 2<sup>e</sup> A.

Compte rendu de la visite au  
musée des enfants

Le vendredi 2 février, nous partons en autocar au musée des enfants. Nous pénétrons dans une immense salle où nous nous asseyons sur de grands cubes autour d'une dame qui guide la visite. Elle-ci nous apprend qu'il existe 2 sortes de couleur :

1<sup>o</sup> Les couleurs primaires :  
le rouge, le jaune et le bleu.

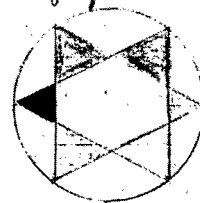


Avec ces couleurs nous obtenons des couleurs secondaires :

Le rouge et le jaune forment l'orange.

Le bleu et le jaune forment le vert!

Le bleu et le rouge forment le violet.



Assises par terre, nous observons des tableaux. Voici une m<sup>o</sup> Ils sont formés d'un châssis.

C'est un cadre sur lequel on applique la toile ou le tableau. D'un chevalet, c'est un support sur lequel on place le tableau.

Voici une marine, nous dit-elle. C'est un tableau qui représente la mer, les bateaux, les marins et la pêche. Quelquefois, le peintre fait des masses de peintures épaisses pour montrer la clarté, le soleil qui reflète sur la mer ou sur les vitres des maisons. Dans la

24 a, b. École publique de filles, primaire élémentaire, Marseille. Cours moyen, 2A. *Compte rendu de la visite au Musée des enfants.*

24 a, b. MUSÉE DES ENFANTS, Palais de Longchamp, Marseille. Primary-Elementary Girls School, Marseille. Class 2A. *Description of our visit to the Children's Museum.* On Friday, 2 February, we took a bus to the Children's Museum. We entered an enormous room where we sat down on large blocks around a lady who was in charge. She told us that there were two kinds of colour: the primary colours: red, yellow and blue.

From these colours we can obtain secondary colours: red and yellow make orange; blue and yellow make green; blue and red make purple. Sitting on the floor, we looked at paintings. They consist of a canvas-stretcher. This is a frame to which the canvas or picture is attached. An easel is a stand on which the picture is placed. "Here is a sea-scape," she told us. It is a picture of the sea, ships, sailors and fishing. Sometimes the painter puts on masses of thick paint to show light, the sun reflected on the sea or the windows of houses. In a sea-scape the key-note might be a red flag. The key-note is what sets the key, what gives it life. Our gaze is attracted to the flag because it is colourful, bright and distinct.

The dominant is the colour most used in the picture. For example, a forest where there are

lots of flowers and colours, the dominant is the green of the trees' foliage. It dominates the landscape. Then we come to several portraits of women from the past. At that time there were no cameras, and paint, water and a brush were all the painters had. Every painter has his own taste and his own method of painting. One can also draw with a small stick of thin or thick charcoal, or with Indian ink. A still life is a picture of various objects together with animals, flowers and fruit. A table with a bunch of flowers on it is a still life. An action picture is a picture of a battle—when there is action. A sea-scape is a kind of landscape. Then we learned that the positions of the people in a picture sometimes form triangles or geometrical figures. A sketch is the first outline of a drawing, showing only the over-all composition and the main divisions of the work. You can also paint on copper, cardboard, paper or wood. A bas-relief is an incomplete sculpture of which only one side is carved, while the back is flat. An example of a casting is a head of a person, cast in plaster. On another slab you put fresh, soft plaster and then you put one over the other for a few seconds. A little later, there is the person's head.

Le Musée des enfants de Marseille a été créé en janvier 1968 dans une salle du Musée des beaux-arts, au Palais de Longchamp. Il accueille tous les jours des enfants de quatre à douze ans, de l'école maternelle à la classe de sixième, les jeudis et dimanches étant plutôt réservés aux enfants amenés par leur famille. Ce public est sollicité dans les écoles par des circulaires, dans la ville par des affiches, par la presse, la radio et la télévision. Au musée même, un petit catalogue est distribué gratuitement aux visiteurs.

public

marine, la tonique est par exemple, un drapeau rouge. Tonique est ce qui donne le ton, ce qui le rend plus vif. Notre regard se dirige vers le tableau car il est vif, clair et net.

La dominante est la couleur plus répandue dans un tableau. Par exemple, une forêt où il y a beaucoup de fleurs et de couleurs, la dominante est le vert du feuillage des arbres. Il domine le paysage. Puis nous arrivons devant plusieurs portraits de femmes des temps anciens. A l'époque, les appareils photographiques n'existaient et l'on peignait qu'avec de la peinture, de l'eau et un pinceau. Chaque peintre a son goût et sa façon de peindre. On peut aussi dessiner avec un fusain : c'est un bâton de charbon fin ou effilé. Avec de l'encre de chine. Une nature morte est un tableau qui représente des objets mêlés avec des animaux, des fleurs, des fruits. Une table sur laquelle, il y

un (p. 11) bouquet de fleurs est une nature morte. Une nature vivante est un tableau qui représente une bataille. Quand il y a des actions.

Une marine est un paysage. Puis nous apprenons que la position des personnages dans un tableau forment parfois des triangles ou des figures géométriques. Une esquisse est le premier tracé d'un dessin indiquant seulement l'ensemble et les divisions principales d'une oeuvre. On peut aussi peindre sur du cuivre, du carton, du papier, et sur du bois.

Un bas relief est une sculpture incomplète dont une face seulement est sculptée mais dernière, c'est plat.

Un moulage est par exemple : Une tête d'un personnage fait en plâtre. Puis, sur une autre plaque, on met du plâtre frais et mou, puis nous les superposons quelques instants. Un peu plus tard, nous retrouverons la tête du personnage.

*L'expérience de Marseille*<sup>1</sup>. Notre premier accueil d'une école maternelle, à l'occasion de l'exposition Bonnard au Musée Cantini, a permis de remarquer à quel point des enfants de cinq ans à peine (l'âge de leurs plus belles peintures) aimaient ce grand livre d'images que peut être un musée — bien que leur enthousiasme ait gêné des visiteurs. Nous avons décidé alors de leur réserver une salle permanente, installée pour eux.

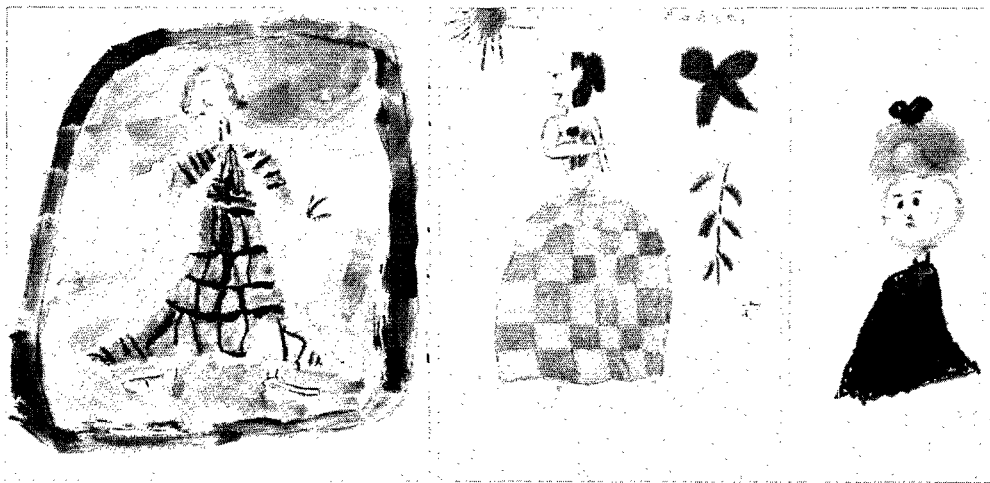
Selon la formule de certains *children museums* américains réservés aux seuls enfants, avec leur public et leurs collections propres — adoptée aussi par le Musée pour enfants, de Saint Quentin — nous avons préféré ouvrir une salle consacrée aux enfants dans le cadre d'un musée existant, en l'occurrence un musée d'art centenaire et d'aspect rébarbatif. Nous en utilisons les collections: les œuvres originales sont choisies dans ses réserves, ce qui est non seulement plus commode et moins coûteux mais permet d'améliorer constamment une sélection à laquelle se sont ajoutées des œuvres d'artistes contemporains: dons ou dépôts de César, Dmitrienko, Niki de Saint-Phalle, Busse, Bret, Calder, Prassinis, Boucher, Haliez, et tout récemment Vasarely. Il s'agit donc d'une initiation aux arts plastiques; à l'intérieur d'autres musées spécialisés, des initiatives correspondantes seraient intéressantes à tenter.

L'enfant aspire à être adulte, et ce qu'on fait pour le couper de ses aînés risque de le frustrer. Il traverse, intimidé, les salles du Musée des beaux-arts jusqu'à celle qui lui est destinée; au retour, il regarde avec curiosité les œuvres du "musée des grands", confondant parfois les Crucifixions avec les natures mortes, tandis que les adultes viennent lire avec intérêt dans la salle des enfants les explications très simples qui ne

1. Voir *Bulletin des musées et collections publiques de France*, n° 102, 1968, 1.

25. MUSÉE DES ENFANTS, Palais de Longchamp, Marseille. Drawings of busts and full-length portraits.

25. Dessins de bustes et portraits en pied.



leur étaient pas destinées, voire être guidés par leurs enfants. La liaison dynamique continue entre les deux publics enrichit chacun d'eux.

*Choix des œuvres (fig. 19).* Les quarante-cinq œuvres exposées ont été choisies en fonction de leur qualité artistique et de leur valeur éducative : peintures sur différents supports (bois, toile, parchemin, métal, papier), gravures, dessins et sculptures aux techniques et aux genres variés s'étendant du moyen âge à l'époque contemporaine. Elles sont présentées au niveau des yeux des enfants de manière simple et attrayante, sur des panneaux ou des socles de couleurs vives. De petits bancs laqués accueillent les enfants dès leur arrivée. Il est important de les immobiliser pour capter leur attention, mais au cours de la visite nous nous déplaçons avec eux tout autour de la salle, ils peuvent s'asseoir par terre et "adopter" ainsi l'espace du lieu. Cette collection est complétée par les instruments de travail du sculpteur, du peintre, du graveur : moule à pièces et moulage, plaques originales gravées sur cuivre et sur bois avec leur tirage sur papier, palette, brosses, chevalet... Des panneaux plastifiés (lavables donc touchables) expliquent ce que sont une nature morte, une marine, une gouache, une ronde-bosse, une aquarelle, une esquisse..., et guident, en l'absence des animatrices, les enfants et ceux qui les accompagnent.

L'accrochage regroupe les œuvres par thèmes et par genres; l'art ne doit pas être découvert comme une succession de siècles ou de noms propres, mais comme un tout, les mêmes lois déterminant l'œuvre de Picasso ou celle de Poussin. Il est important que l'enfant en prenne conscience le plus tôt possible ainsi que de la fonction médiatrice du musée.

26. MUSÉE DES ENFANTS, Palais de Longchamp, Marseille. The freedom of the painting on the left, compared with the stereotyped drawing of a 12-year-old.

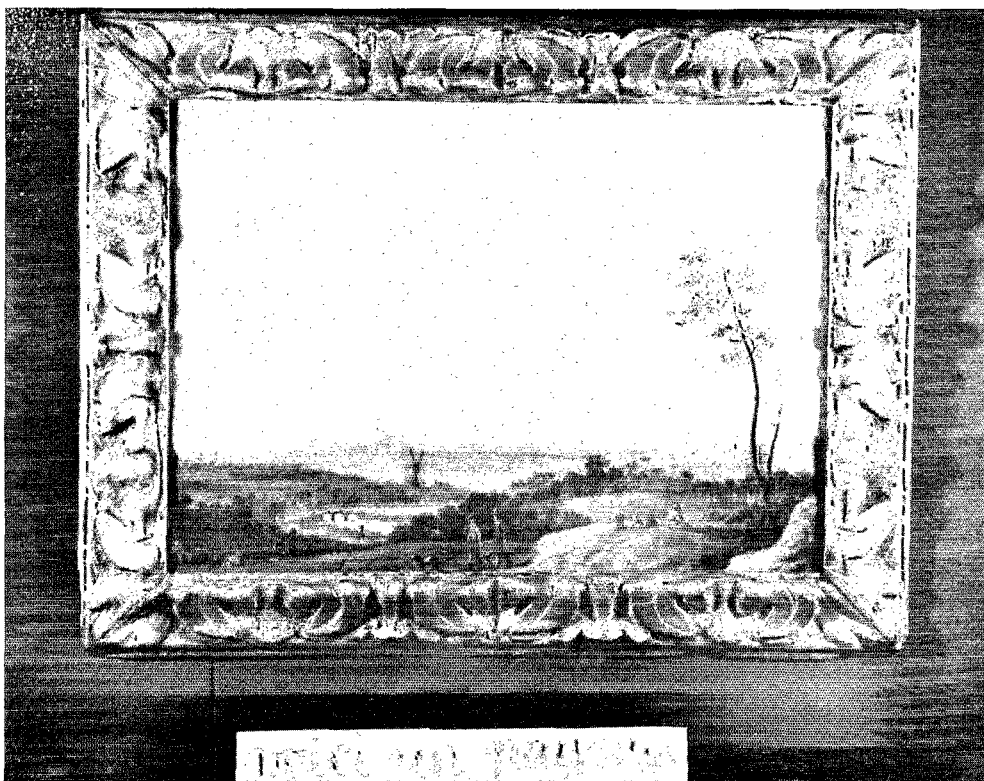
26. La liberté de la peinture de gauche, par rapport au dessin figé d'une enfant d'une douzaine d'années.



*Visites commentées.* Des gardiens souriants surveillent sans gronder: "il est interdit d'interdire", et, chaque après-midi de 2 à 5 heures, une permanence est assurée par huit animatrices, pour la plupart élèves de l'École des beaux-arts de Marseille-Luminy, dont la formation pratique est complétée par un stage pédagogique au musée.

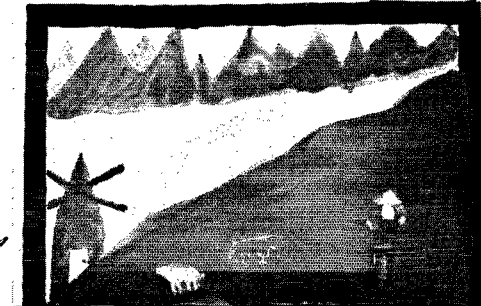
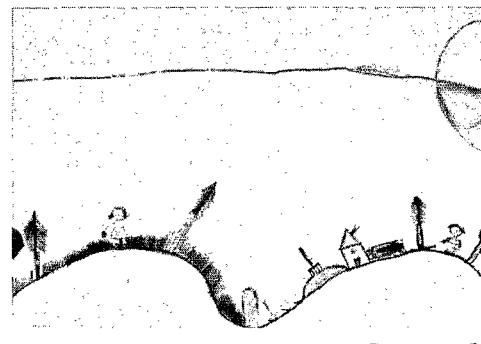
Elles sont aimables et leur plus grande qualité est à la fois leur affection pour les enfants et leur plaisir à donner envie d'aimer, d'apprendre à voir, de laisser rêver. La découverte des techniques devient un jeu où les enfants se montrent avides de mots nouveaux pour capter ces découvertes, et il faut tabler sur leur extraordinaire mémoire de papier buvard. Il serait intéressant d'étudier systématiquement ce qu'il en reste après deux ou trois mois, et de faire revenir les mêmes classes.

Les visites commentées tiennent compte des méthodes de pédagogie active. A partir de la description de l'œuvre, des questions sollicitent l'attention des enfants, les entraînent à chercher la réponse juste. Le vocabulaire est simple, imagé, les mots nou-



27a, b. MUSÉE DES ENFANTS, Palais de Longchamp, Marseille. (a) Painting on wood (Netherlands, 17th century). (b) Its influence on two 8-year-olds. One is struck by the foreground whose theme intrigues him (lower drawing), the other by the adventures of a horizon line.

27a, b. (a) Peinture sur bois (Pays-Bas, xvii<sup>e</sup> siècle). (b) Son influence sur deux enfants de 8 ans dont l'un est influencé par le premier plan et en reprend le thème (dessin du bas), et l'autre par l'aventure de la ligne d'horizon.



veaux sont répétés au cours des trois quarts d'heure que dure la visite. Il est important que tous les enfants répondent et que ne se forme pas au détriment du groupe le "parfait petit visiteur". L'animatrice doit rester neutre, car les enfants, pour se faire valoir, essaient trop souvent de répondre non selon leur sentiment mais pour faire plaisir.

Nous avons rencontré deux difficultés. Premièrement, le mépris des enfants plus âgés pour les petits qu'ils croisent dans le musée; ils ne veulent pas écouter le même commentaire; ce blocage disparaît lorsque nous leur expliquons que le musée accueille les petits, mais qu'à eux, les grands, nous posons les questions difficiles. Deuxièmement, certains éducateurs risquaient d'entrer en conflit avec nous. Nous les avons associés à notre travail afin qu'ils le prolongent; ils nous aident à constituer un dossier des réactions des enfants après la visite (peintures, comptes rendus) (fig. 20-23) qui nous permet de rectifier le choix des œuvres ou des mots utilisés dans la visite commentée. Une sélection des travaux d'élèves les plus intéressants (psychologiquement et non plastiquement) a été présentée au public à l'occasion du centenaire du Palais de Longchamp (fig. 24-27).

Nous avons, par exemple, choisi quatre portraits: une peinture sur bois du xvii<sup>e</sup> siècle, un pastel du Premier Empire, un Greuze et une toile récente, brutale, stylisée. Or tous les portraits envoyés par des enfants étaient des têtes, comme nos exemples. En ajoutant un grand portrait en pied de Kísling, nous avons vu apparaître une variété plus conforme à ce genre. Dans la sélection, les exemples ne doivent pas se

figer en types immuables. Si l'on montre une seule sculpture sur bois, et qu'il s'agisse d'un bas-relief, la définition des enfants pourra devenir : "une sculpture en bois est un bas-relief qui n'a qu'un seul côté".

*Fréquentation.* De janvier à décembre 1968, nous avons reçu le sixième de la population scolaire de Marseille, dont 176 classes maternelles sur 758. Le nombre des entrées scolaires est sept fois plus élevé qu'en 1967, celui des entrées gratuites (enfants et adultes) a suivi la même progression : 41 055 visiteurs en 1968 contre 7 023 en 1967. Ce résultat est encourageant mais encore insuffisant quand on pense que le Musée d'anthropologie de Mexico accueille 1 500 enfants par jour. Malgré la gratuité de l'entrée au musée et de la visite commentée, les écoles hésitent devant la location onéreuse des cars et la difficulté de faire circuler les enfants dans une grande ville. Le muséobus, pour les banlieues éloignées et les écoles de campagne, et le ramassage gratuit au musée constitueraient des améliorations appréciables.

*Budget.* Le coût de la création du musée et de son entretien, pris en charge par la ville de Marseille, est peu élevé : aménagement, 1 000 francs ; visites commentées, 960 francs par mois ; assurances des œuvres en dépôt, 100 francs par mois.

*Projets.* Dès la rentrée, nous allons tenter d'élargir notre expérience :

*L'école des maîtres et des parents :* le jeudi matin sera réservé à l'accueil des groupes d'instituteurs pour une initiation artistique qu'ils ont sollicitée. Le musée collaborera plus étroitement avec des organismes culturels, notamment avec les "clubs de mères" de certains grands ensembles.

*Amélioration des méthodes :* les expériences tactiles ; grâce à des jouets prêtés aux enfants, aident à la compréhension des sculptures. Nous y ajouterons un jeu d'échantillons de matières variées : papiers, bois, toiles à peindre, métaux ; certaines, altérées par le soleil, justifieront le rôle "conservateur" du musée ; d'autres apprendront à toucher avec respect.

*Fichier et bibliothèque :* les œuvres du musée, numérotées, seront mises sur fiches cartonnées lavables ; elles comporteront une photo et des renseignements sur l'œuvre et sur l'artiste. Ce fichier incitera les jeunes visiteurs à des recherches personnelles.

Grâce au concours de maisons d'édition, nous groupons des livres d'art destinés aux enfants, qu'ils pourront consulter dans un coin de lecture installé pour eux dans la salle.

Nous nous réjouissons que des collègues aient à leur tour ouvert une salle pour les enfants dans leur musée (à Dijon) ou organisent pour eux des visites (à Grenoble) ; d'autres tentatives sont projetées à Strasbourg, Besançon, Paris, Bruxelles et Genève.

Nos portes sont ouvertes aux stagiaires de l'extérieur ; par ailleurs nous aimerions devenir un centre d'échange d'informations sur les musées d'enfants, car la solution que nous avons adoptée n'est pas la seule, et n'en est qu'à son premier stade. Pendant ces deux années, les enfants nous ont beaucoup appris et nous sommes reconnaissants des leçons qu'ils ont données au Musée de Marseille.



## The one-hundredth anniversary of the Natural History Museum, Genoa

Genoa's Natural History Museum (fig. 28), now 100 years old, is among the most important in Italy. On the occasion of its first centenary, in June 1969, the fifteenth Congress of the Società Italiana di Biogeografia was held in the museum.

While belonging to the city of Genoa, the museum bears the name of its founder, Giacomo Doria (1840-1913), a keen naturalist who travelled widely (Iran, Borneo, Tunisia, etc.), collecting and studying. He held important offices, such as President of the Società Geografica Italiana, and these gave him many opportunities to promote the rapid expansion of the museum, which thus became a centre of scientific activity well known at home and abroad.

The present premises were inaugurated in 1912. There are twenty-three rooms for the exhibits, other rooms containing study collections, the library and laboratories. The same building houses the Italian Entomological Society, the Genoese Association for Protection of Nature and an amateur astronomers' society, Urania.

Originally, research was carried out at the Genoa museum, in various branches of the natural sciences, but the emphasis was on zoology. Conducted by eminent scientists from many countries, research was based essentially on the valuable collections brought back by Italian explorers and naturalists, who ranged far afield with the support and guidance of the museum.<sup>1</sup>

The material reserved for research workers, and therefore not on show, includes invaluable series of mammals, birds and fish and a large collection of insects, of which the Emery collection of ants is one of the most outstanding. In recent years much attention has been given to certain groups of invertebrates, which museums often overlook.

In the rooms normally open to the public, visitors may observe all the most characteristic representatives of the various fauna and individual zoological groups. Notable are the apes (including a large Borneo orang-utan), the marsupials (Tasmanian wolf, marsupial mole, etc.), the edentata (including two giant armadillos). Among the carnivora mention should be made of the Madagascan civet (*foussa*), the snow leopard and an enormous elephant-seal from Patagonia. Ungulates include the wild ass, the Indian tapir, the okapi (one of the very first specimens to reach Europe), the David's deer and the Abyssinian ibex. There are many bats, Doria himself having worked on this animal. Naturally only a few characteristic specimens are on display (the vampire, the flying fox). The osteological collection is considerable. Numerous skeletons include those of the okapi, various cetacea and pinnipedia, apes, etc., and there are large series of skulls.

Some bird-cases contain Italian species, others tropical, mountain or sea birds, etc. Particularly valuable in the ornithological section of the museum are the cassowaries, paradise

birds and kingfishers. Many of these beautiful birds have unfortunately become rare. Only a limited selection of the invertebrates is on display, but these are enough to arouse much admiration. This is the case, for example, with the cowries (Sulliotti collection), tropical shells much appreciated for their beauty, and the morphe (R. Doria collection), large brilliantly coloured South American butterflies. The protozoa are represented by a series of drawings which show mainly the pathogenic species. There are also a few models of the shells of foraminifera.

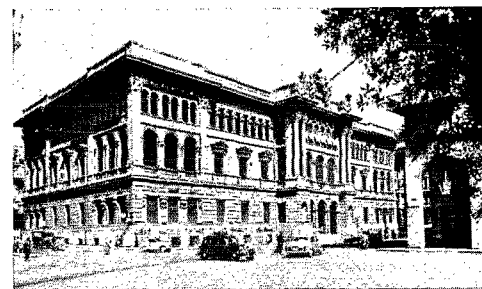
The first nucleus of the geomineralogical section of the museum was made up of the minerals, rocks and fossils of the Genoese geologist L. Pareto. This grew rapidly with the large collection of Italian minerals presented by the engineer G. B. Traverso (1872) and many Tertiary fossils from Liguria. Particularly important among the latter are the remains of cave bears, shells and various species of plants. In the large Paleontology room there is, among other specimens, an enormous skeleton—almost complete—of *Elephas antiquus* discovered near Viterbo (central Italy) in 1941, some dinosaur bones and a collection of amber with insects embedded.

Botanical collections are not lacking, but are not shown to the public. Alongside the older herbaria—one of which is due to Doria—are the lichens donated more recently by V. Sbarbaro and the algae, especially from the Ligurian Sea, which have only been collected over the last few years.

The museum's library is well stocked with books and periodicals. Among the numerous older works of great value those published in Paris after Napoleon's Egyptian campaign, the famous *Iconografia della Fauna Italiana* by C. L. Bonaparte, Gould's ornithological atlases, Bleeker's ichthyological ones, etc., should be mentioned. There are, of course, many volumes on the geographical and naturalist exploration of the various continents, on the great oceanographic expeditions and on local fauna. Some 600 periodicals are received regularly, chiefly in exchange for publications issued by the museum.

The *Annals* are attached to the 77th volume. Since 1949 fascicles of *Doriana* have been issued every year. This periodical, which publishes shorter papers, serves as a supplement to the *Annals*.

Current research at the Genoa museum is chiefly concerned with the fauna of Liguria, terrestrial and marine. Entomological research, which has a fine tradition at Genoa, continues. Of late it has been spurred by work in herpetology, ichthyology and marine biology with the support of the National Council of Research. The last subject also comes within the activities of the International Commission for the Scientific Exploration of the Mediterranean.



28. MUSEO CIVICO DI STORIA NATURALE GIACOMO DORIA, Genoa. View of the building.

28. Vue du bâtiment.

1. A series of important journeys was made at the turn of the century. It is worth recalling, in particular, those of O. Beccari, L. Loria, E. Modigliani, L. M. D'Albertis (Malaya, the Moluccas, New Guinea), L. Fea (Burma and West Africa), V. Bottego, O. Antinori, S. Patrizi, E. Zavatari (East Africa), G. Bove (Patagonia, Congo), L. Balzan and G. Boggiani (South America).

In recent years brief missions have been carried out by the scientific staff in various parts of the world (Sardinia, United States of America, the Red Sea, Romania) in connexion with particular projects or for the purpose of collecting new material.

This account of scientific work would not be complete without mention of the many scientists from institutes in Italy or abroad who come to the museum for periods of varying length to study the collections. This is one aspect of a close and continuous collaboration which also takes the form of frequent loans and exchanges of specimens.

But the function of the Genoa museum is not purely scientific. Like all similar institutions it is a centre for the popularization of natural history. It therefore has a disseminating function. The importance of this was not recognized until recent times when it was declared that museums were not only there to serve research workers but should bring to an ever larger and more heterogeneous public many, if not all, aspects of the animal, plant and mineral kingdoms. Cases should not display a monotonous and unattractive series of specimens but draw attention to phenomena, aspects and structures by means of carefully selected materials. It has rightly been said that the existence of a museum is not justified by the wealth of its collections. Above all, a clear distinction must be drawn between collections for research purposes and collections for public display. The criteria for their arrangement are quite different. All these principles are observed, too, in the Genoa museum, which plans radical changes. Reform must take heed of modern requirements and a start has already been made along these lines.

One hundred years after its foundation, the museum has proved that it is well on the way to becoming more functional. In accordance with the present programme, display cases must contain a limited number of specimens, clearly labelled, with explanations, photographs, maps showing their distribution and diagrams showing structural details (fig. 29). Even the display cases, which are now being changed, are lighted inside to permit maximum visibility.

The display of birds has been radically changed: the now discredited rows of hundreds of

specimens have vanished to give way to a few selected representative species from each group, arranged to form a harmonious ensemble. The mammal exhibits have also been largely renovated along the same lines (fig. 30). Today public attention is attracted by a huge display case divided into three sections and devoted to the sea. The first section gives a general idea of marine life in various environments; in the second a few groups of marine animals are displayed (fig. 31); the third contains fish, shells, coral and sponges of practical use, thus illustrating the resources offered by the sea to man.

In accordance with current programmes, the museum rooms are to have a few display cases of a general character, that is, designed to aid understanding of the fundamental characteristics—structural and biological—of a few large groups of animals. Other showcases will be set aside for temporary exhibitions dealing with particular aspects of natural history. It is very important to hold new exhibitions frequently so that visitors are encouraged to return to the museum from time to time. For several years now, various types of exhibitions have been organized in the museum: one was devoted to marine plants, another to books on science for the general public, etc. For 1969 a small historical exhibition was prepared in connexion with the museum's centenary. Interesting documents, photographs, manuscripts and rare specimens were made known thereby.

The impetus given by the museum to cultural activity is not due solely to the material it puts on display. Free lectures held in its amphitheatre once a week are well attended. Slides and films illustrating the various aspects of nature are screened. Sometimes the lecturers make use of the museum specimens to give real lessons.

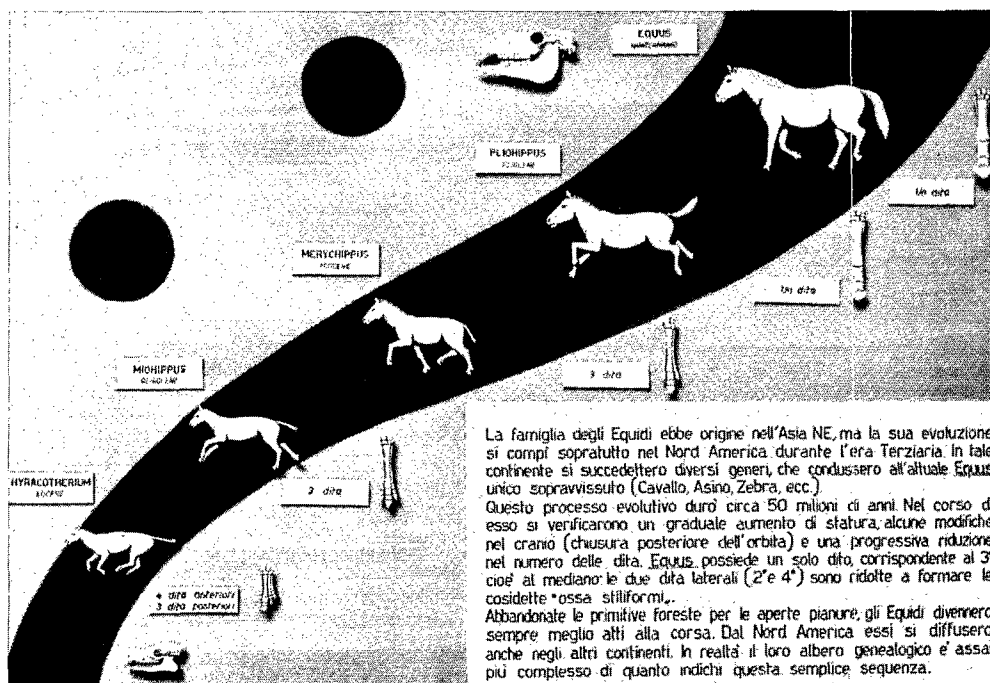
This then is a good way of helping teachers in their work. The museum is visited by many people connected with schools. It lends small collections to the latter and its laboratory is available to students who wish to extend their knowledge or prepare for examinations in the natural sciences.

Notwithstanding inevitable difficulties, Genoa's museum, has the firm intention of remaining a valuable centre of cultural life, of use both to research workers and to the general public.

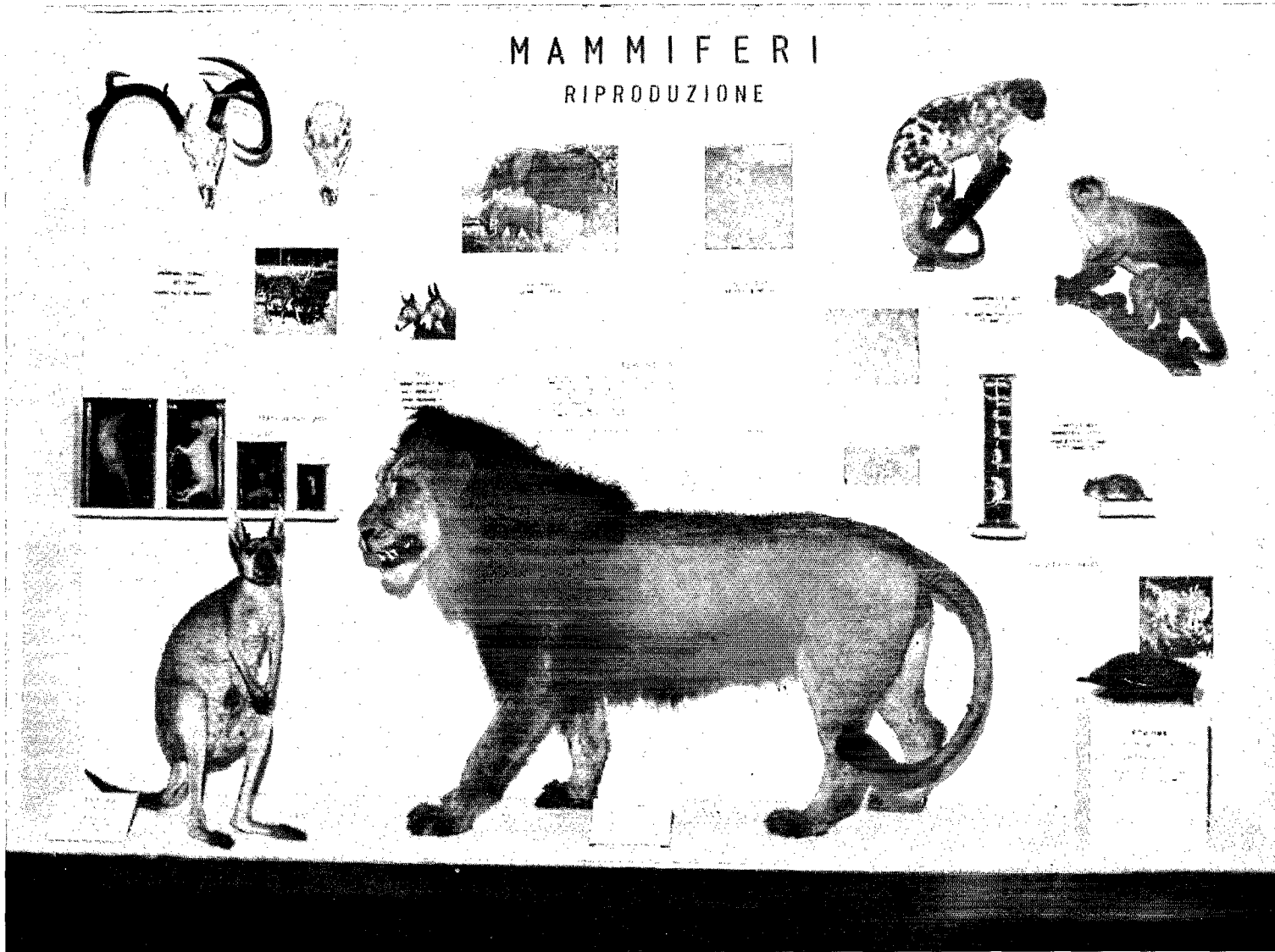
ENRICO TORTONESE

29. MUSEO CIVICO DI STORIA NATURALE GIACOMO DORIA, GENOVA. Pannello che mostra l'evoluzione del cavallo.

29. Panneau montrant l'évolution du cheval.



# MAMMIFERI RIPRODUZIONE



30. MUSEO CIVICO DI STORIA NATURALE GIACOMO DORIA, GENOVA. Partial view of the new showcase explaining mammals.

30. Vue partielle de la nouvelle vitrine servant d'introduction aux mammifères.

## Le centenaire du Musée d'histoire naturelle de Gênes

En juin 1969, le Musée d'histoire naturelle de Gênes (fig. 28), l'un des plus importants d'Italie, a célébré son premier centenaire et, à cette occasion, la Société italienne de biogéographie a tenu son quinzième congrès dans ses locaux. Le musée, qui dépend de la ville de Gênes, porte le nom de son fondateur, Giacomo Doria (1840-1913), naturaliste passionné qui a recueilli des spécimens et fait des études au cours de ses voyages dans divers pays (Iran, Bornéo, Tunisie, etc.). Titulaire de fonctions importantes, dont celles de président de la Société italienne de géographie, Giacomo Doria a pu assurer le développement rapide du musée qui est devenu un centre d'activité scientifique bien connu en Italie et à l'étranger.

Les bâtiments actuels ont été inaugurés en 1912. Vingt-trois grandes salles sont ouvertes au public. D'autres locaux abritent les collections d'études, une bibliothèque et des laboratoires ainsi que le siège de la Société italienne d'entomologie, de l'Association génoise pour la protection de la nature et d'une société d'astronomes amateurs (Urania).

Dès son origine, le musée de Gênes a été un centre d'études pour diverses branches des sciences naturelles, mais surtout pour la zoolo-

gie. Les recherches effectuées par d'éminents savants de tous les pays ont porté essentiellement sur les riches collections constituées par différents explorateurs et naturalistes italiens qui se sont rendus dans des régions lointaines avec l'appui et les directives du musée<sup>1</sup>.

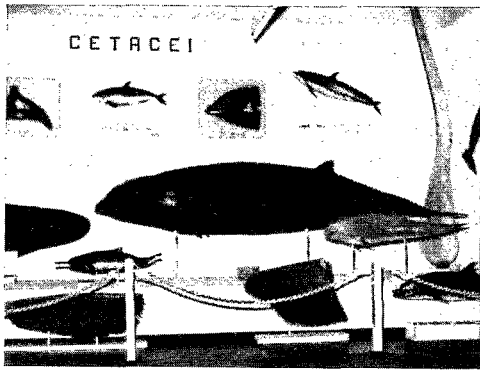
Le matériel, qui est réservé aux chercheurs et n'est donc pas exposé au public, comprend des séries extrêmement riches de mammifères, d'oiseaux et de poissons et une grande quantité d'insectes, parmi lesquels la collection Emery, consacrée aux fourmis, est une des plus connues et des plus importantes. Depuis quelques années, un effort particulier a été fait pour enrichir les collections de certains groupes d'invertébrés que les musées négligent souvent.

Les visiteurs des salles ordinairement ouvertes au public peuvent observer les spécimens les plus caractéristiques des différentes faunes et de certains groupes zoologiques. Parmi les plus notables, citons les singes (parmi lesquels un grand orang-outan de Bornéo), des marsupiaux (loups d'Australie, taupe marsupiale, etc.), les édentés (dont deux tatous géants). Parmi les carnivores, les plus remarquables sont le fossa de Madagascar, la panthère des neiges et un énorme éléphant marin de

*coll. études*

1. Une série de voyages importants ont eu lieu vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup>. Mentionnons en particulier ceux de O. Beccari, L. Loria, E. Modigliani, L. M. D'Albertis (Malaisie, Moluques et Nouvelle-Guinée), L. Fea (Birmanie et Afrique occidentale), V. Bottego, O. Antinori, S. Patrizi, E. Zavattari (Afrique orientale), G. Bove (Patagonie et Congo), L. Balzan et G. Boggiani (Amérique du Sud).

*23i*



31. MUSEO CIVICO DI STORIA NATURALE GIACOMO DORIA, Genoa. Partial view of the new installation of the room devoted to cetacea.

31. Vue partielle du nouvel aménagement de la salle des cétacés.

Patagonie. Parmi les ongulés, l'âne sauvage, le tapir de l'Inde, l'okapi (l'un des tout premiers exemplaires parvenus en Europe), le milou (cerf de l'abbé David) et le bouquetin d'Abysinie. Les chauves-souris, auxquelles Doria lui-même s'est intéressé, sont très nombreuses; bien entendu seuls sont exposés quelques spécimens caractéristiques (vampire, roussette). Le matériel ostéologique est considérable et comprend de nombreux squelettes — dont ceux de l'okapi, de plusieurs cétacés et pinnipèdes, de singes anthropomorphes, etc. — et d'importantes séries de crânes.

Quelques vitrines d'oiseaux contiennent les espèces italiennes et d'autres présentent les oiseaux tropicaux, les oiseaux de montagne, les oiseaux marins, etc. Dans la section d'ornithologie du musée, les casoars, les oiseaux de paradis et les alcédinides sont remarquables. Nombre de ces magnifiques oiseaux sont malheureusement devenus rares.

Sur la totalité des invertébrés, on n'expose au public qu'un nombre limité de spécimens, mais qui fait souvent l'admiration des visiteurs. C'est le cas, par exemple, des cauris (collection Sullioti) — coquillages tropicaux dont la beauté est très appréciée — et des morpho (collection R. Doria) — grands papillons d'Amérique du Sud aux couleurs éclatantes. Les protozoaires sont accompagnés d'une série de dessins qui montrent surtout les espèces pathogènes; on y a ajouté quelques coquilles de foraminifères.

Les minéraux, les roches et les fossiles du géologue génois L. Pareto ont constitué le point de départ de la section de géominéralogie qui s'est rapidement développée avec l'apport de la grande collection de minéraux italiens de G. B. Traverso (1872) et l'acquisition de nombreux fossiles tertiaires de Ligurie, notamment les restes d'ours des cavernes, les coquillages et plusieurs espèces de plantes. Dans la grande salle de paléontologie, on peut voir un énorme squelette — presque complet — d'*Elephas antiquus* découvert près de Viterbe (Italie centrale) en 1941, quelques ossements de dinosaures et une série de morceaux d'ambre contenant des insectes fossilisés.

Bien qu'elles ne soient pas exposées au public, les collections botaniques ne sont pas négligeables. Aux plus vieux herbiers — dont l'un est dû à Doria — sont venus s'ajouter plus récemment des lichens donnés par V. Sbarbaro et les algues, principalement de la mer ligurienne, que le musée collectionne depuis quelques années.

La bibliothèque du musée est très riche tant en livres qu'en périodiques. Parmi les nombreuses œuvres anciennes de grande valeur, il faut mentionner les ouvrages publiés à Paris après l'expédition de Napoléon en Égypte, la célèbre *Iconografia della fauna italica*, de C. L. Bonaparte, les atlas d'ornithologie de Gould, les atlas ichtyologiques de Bleeker, etc. Il y a, bien entendu, de nombreux ouvrages sur la géographie et l'histoire naturelle des différents continents, les grandes croisières océanographiques et les faunes locales. La bibliothèque reçoit régulièrement près de 600 périodiques, dont une partie est acquise en échange de publications du musée.

Soixante-dix-sept volumes d'annales ont paru. Depuis 1949, le musée public chaque année un fascicule intitulé *Doriana*, consacré aux travaux de moindre envergure, qui est considéré comme un supplément aux annales.

Les recherches faites actuellement au musée de Gênes portent surtout sur la faune de la Ligurie, tant terrestre que marine. On poursuit les recherches entomologiques — qui ont un

brillant passé à Gênes — et l'on a entrepris récemment des études d'herpétologie, d'ichtyologie et de biologie marine, qui bénéficient du soutien du Conseil national de la recherche et entrent dans le cadre de l'activité de la Commission internationale pour l'exploration scientifique de la mer Méditerranée. Ces dernières années, des membres du personnel scientifique se sont rendus pour de courtes missions dans différents pays et régions (Sardaigne, États-Unis, mer Rouge, Roumanie) pour y faire des recherches et recueillir du matériel nouveau.

Pour ce qui est de l'activité scientifique du musée, il convient de citer les séjours plus ou moins longs de nombreux chercheurs appartenant à différents instituts italiens et étrangers, qui viennent étudier les collections. C'est là un exemple de la collaboration étroite que le musée entretient en permanence avec l'extérieur et qui se manifeste aussi par de nombreux envois de spécimens à titre de prêts ou d'échanges.

Cependant, le rôle du musée de Gênes ne se limite pas à la recherche scientifique. Comme toutes les institutions de ce genre, c'est aussi un centre de diffusion des connaissances sur les sciences naturelles, c'est-à-dire un organisme de vulgarisation culturelle.

L'importance de ce rôle n'est bien comprise que depuis peu, depuis qu'il est admis que les musées ne doivent pas servir uniquement aux chercheurs, mais doivent faire connaître à un public toujours plus nombreux et hétérogène une grande partie — sinon la totalité — du monde animal, végétal et minéral. Les vitrines ne doivent pas présenter des séries monotones et arides de spécimens, mais mettre en lumière un certain nombre de phénomènes, d'aspects et de structures, grâce à des objets convenablement choisis. On a dit avec raison que l'existence d'un musée ne peut se justifier uniquement par la richesse de ses collections. Il faut d'abord séparer nettement les collections d'étude des collections exposées aux visiteurs: en effet, les règles de présentation sont très différentes. Tous ces principes ont été peu à peu adoptés au musée de Gênes, qui a maintenant un programme de transformations radicales, car il doit se moderniser pour répondre aux nécessités actuelles. Cette modernisation a déjà été en partie réalisée.

Cent ans après sa fondation, il est clair que le musée est sur la bonne voie et que son organisation devient de plus en plus fonctionnelle. Selon le programme actuel, les vitrines devront contenir un nombre limité de spécimens, accompagnés de panneaux explicatifs clairs, de photographies, de petites cartes montrant le mode de répartition de l'espèce, et de schémas illustrant des structures particulières (fig. 29). Les vitrines — en cours de remplacement — sont éclairées de l'intérieur et conçues de manière à assurer la meilleure visibilité.

La présentation des oiseaux a été complètement transformée: au lieu des vétustes alignements de centaines de spécimens, on a choisi, pour chaque groupe, quelques espèces représentatives qu'on s'est efforcé de présenter dans un ensemble harmonieux. Les vitrines des mammifères aussi ont été en grande partie renouvelées selon les mêmes principes (fig. 30). Aujourd'hui, l'attention du public est particulièrement attirée par une très grande vitrine consacrée à la mer et divisée en trois sections: la première donne une idée générale de la vie dans les divers milieux marins, la deuxième montre quelques groupes d'animaux aquatiques (fig. 31) et la troisième contient des poissons, des coquillages, des coraux et des éponges qui ont un intérêt pratique et illustrent les ressources que la mer offre à l'homme.

235  
236

doc. Selon les programmes actuels, les salles du musée devront contenir quelques vitrines "de caractère général", c'est-à-dire destinées à faire comprendre les principales caractéristiques — structurelles et biologiques — de quelques grands groupes zoologiques. D'autres vitrines évoqueront des aspects particuliers de l'histoire naturelle ; on aura soin de renouveler fréquemment le matériel exposé pour inciter les visiteurs à revenir souvent au musée. Depuis plusieurs années d'ailleurs, on a organisé des expositions sur différents thèmes : les plantes marines, les livres de vulgarisation scientifique, etc. En 1969, le centenaire du musée a été marqué par une petite exposition historique présentant un choix de documents, de photographies, de manuscrits et de spécimens rares.

La contribution du musée à la vie culturelle ne se borne pas à l'exposition d'objets au public. Celui-ci vient en effet nombreux assister aux

conférences données dans l'amphithéâtre, le soir, une fois par semaine ; il peut assister gratuitement à des projections de diapositives et de films illustrant les aspects les plus divers de la nature. Parfois, les conférenciers font de véritables leçons à l'aide des objets du musée.

De même, le musée fournit un appoint appréciable au travail des enseignants. Il reçoit la visite de nombreux groupes d'élèves, prête de petites collections aux établissements d'enseignement et accueille dans un laboratoire spécial les étudiants qui veulent approfondir leurs connaissances et préparer leurs examens de sciences naturelles.

Malgré les difficultés inévitables, le musée de Gênes est fermement décidé à demeurer un centre efficace d'action culturelle, utile aux chercheurs spécialisés comme au grand public.

ENRICO TORTONESE

236

## International exchange of art

Unesco's project for fostering the development of a collection of Western Art in the National Museum, New Delhi, originated in an exchange of views in the Council of Europe about 1955. In discussions on international understanding it was suggested that sympathy and appreciation of cultures of varied traditions could be helpfully advanced by knowledge of their art, especially when the cultures differed greatly, had arisen at a distance from one another, and from different premises in different settings, expressing different national personalities. The specific instance cited was Orient and Occident of which the reciprocal art knowledge presents such a contrast. It was recognized that the arts of Asia, generally speaking, have been well represented in the museums and private collection of the Western world, and have been the subject of scholarly research, publication and almost popular appreciation for a very long time, while the arts of the Occident are, with a few outstanding exceptions, almost totally unknown in the museums of Asia. It was pointed out that such a limitation fortunately did not apply to literature and other fields of creative endeavour and of scholarship, for publications in these subjects are readily available and widely known by all educated people. The original proponents of the suggestion to encourage in the Orient a collection to represent the cultural traditions of the West in art examples, and Unesco later, when it agreed to take charge of the project about 1958, believed that art, without language barrier and with its direct visual impact, seemed to provide effective, broader and more intimate avenue to cultural understanding of alien traditions than even the best of books.

Some of Unesco's Member States were greatly interested in the project and by 1959 it was generally understood that India, admirable for the purpose because of its own great art traditions, its developed museum movement, and its central position in the Asian land mass, was prepared to give shelter to a collection of Western art in its National Museum. This museum in New Delhi, which had been founded ten years before, was looking forward to the completion of the first unit of its own building at that time.

During the years following its opening in its permanent premises late in 1960, the National

Museum was in touch with Unesco in its efforts to find a way of creating a basic collection to represent the major traditions of Western art. Member States of Unesco, their museums and their officers in the leading Occidental countries, were sympathetic, and in some instances were able eventually to offer examples of what they would like to see in New Delhi to represent their own contribution to the Western development of art or, possibly, examples of Western art traditions which they shared with other countries of the West. Means of getting the proffered pieces to New Delhi, even when everyone agreed on their suitability, proved difficult, however, because of the complicated terms of ownership which limit action of most museums of the world. In a few cases, an outright gift seemed feasible ; in others, long-term loans under varying conditions were possible. In the case of some kinds of material, the lenders or even donors, feeling the heavy responsibility of custodians of art treasures, hesitated, in spite of great goodwill, to make final arrangements because they were not sure of the circumstances of climate, of care in handling, and of day-to-day preservation responsibility in so distant, exotic and unknown a part of the world as India as to many in the West.

Meanwhile, Unesco prepared the way for the collection by organizing various meetings of experts, by continuous consultations with officers of the National Museum, by providing to it the materials for an educational programme on Western art. These visual aids consisted of an excellent, small but significant, collection of its approved colour reproductions of Old Master paintings and a large collection of colour slides covering the development of Western art, for use in educational exhibitions and in lectures. The Council of Europe consistently sent to the National Museum, New Delhi, fine colour-slide sets of its great exhibitions on European schools and movements of art, held in various capitals of the continent, as well as their scholarly catalogues. A few Member States of Unesco contributed to this development of educational resources on Western art by contributing facsimiles, photographs and books.

For its part, the National Museum was able to arrange to have one of its younger staff



32



33

members receive intensive training in Western art abroad and to see most of the important collection of Western art in the United States and Europe. Other members of its staff, going abroad on study tours of various kinds, were encouraged to visit museums of Western art, to study their collections, their techniques of exhibition, their procedures in conservation laboratories, and museum educational programmes to the extent possible. In 1962 the former Head of the National Museum's Conservation Laboratory, then Director of the National Museum, on a Unesco six-month study travel grant, visited European and American conservation laboratories and consulted with their experts. He also studied everywhere gallery and storage provisions for care of Western art. At the same time many scientists and technicians of the conservation laboratory's staff were taking advanced training for varying periods in Western conservation laboratories, including in their studies the techniques required for understanding hazards and carrying out treatment of oil-paintings and other works of Western art.

The first major event in this long preparation for a collection of Western art, to be exemplified in characteristic original works of art in New Delhi has finally resulted in the exhibition, respectively in Philadelphia and in New Delhi, of representative original sculptures exchanged by two museums. The National Museum, New Delhi, has arranged in a large glassed enclosure in its temporary exhibition gallery, in the portion reserved for major recent accessions, the four Gothic sculptures, two in wood and two in stone, respectively from France, southern Germany and Flanders (fig. 32-36), typical examples of style and periods, which it has accepted from the Philadelphia Museum of Art. A general label in Hindi and English provides an explanation of Gothic art. In exchange the National

Museum presented the Philadelphia Museum of Art with two major South Indian stone sculptures of the Chola period (11th century), respectively a Jain Tirthankara and *Shiva as a Beggar* (Bhikshatana Murti) (fig. 37). That museum had no significant examples of large-scale early sculpture from this part of India and valued greatly these examples, characteristic in period, style and subjects, in order to enrich its representation of Indian art. From the Indian point of view, European sculptures of religious subjects in individual saints and in a group composition, from a period of cathedral building, seems particularly significant for comparative art study.

It should be noted that as the United States has no central governmental authority (ministry or department) in charge of museums, and the museums in that country are either private or administered by a local or regional government, in all cases under Boards of Trustees, the exchange was carried out directly by the two museums (in India needless to say, with the approval of the Ministry of Education, from which the National Museum, New Delhi, now depends directly).

Unesco was kept informed on this successful exchange and must receive all credit for promoting the principle of exchange which made this welcome enrichment of the resources of both museums possible. Other such exchanges, each according to its individual circumstances, are under negotiation; completion of such efforts can be expected to take some years, however, judging by the time required for this first successful transaction.

In the interest of museum development perhaps it is encouraging to report a national by-product of Unesco's international promotion of the exchange of art principle with the aim of enriching and broadening museum collections in order to make them more valuable for cultural



34



35

and educational enlightenment of students and the general public. The idea of exchange quickly found a sympathetic response within India itself, where exchange of art objects between museums had not been frequent earlier but had occasionally occurred. In India, likewise, success in arranging exchanges proved slow but could be somewhat more rapid than the more complex international exchanges.

The National Museum has, from its founding, had collections representing all parts of India, all types of its art materials and all periods. Other museums of the country, with very few exceptions (outstanding examples: Indian Museum, Calcutta; Prince of Wales Museum, Bombay; Government Museum, Madras), have been devoted exclusively to the archaeology and arts of their immediate area, often in overflowing abundance, to the point where exhibition space is crowded and storage space is clogged with what are multiple examples of equally good pieces, of the same or closely related subjects, of the same style and the same period—"duplicates" in some cases, in the precise meaning of the term archaeologically speaking, or "equivalents", which is more usual. As soon as the National Museum opened in its new building from early 1961, efforts began to be made, by consultation, discussion of museum techniques and examination of approved international practices, to encourage exchanges among Indian museums for the improvement in nation-wide representation and diversification of their exhibitions. The National Museum and the State and other museums, as well as the Archaeological Survey of India began to plan exchanges under a diversity of plans. The aim was to make more complete the all-Indian representation of the National Museums' collections, and to have in New Delhi art pieces of fine quality from different parts of the country which might be consid-

ered their cultural "ambassadors" at the capital. As a result the National Museum's collections have increased selectively and significantly. For other museums in the country also exchange was advantageous. Many of the major State museums have broadened their own collections to include fine and instructive examples of pieces from other parts of India, to serve as comparison with the local production and often meaningful in terms of style and period in relation to the place's own arts. The results have been a great improvement in museums throughout the country, especially from the point of view of education in history, culture and art of India's long past. Along with this striving for more representative collections has gone the development of a keener requirement for quality in exhibited material, but also marked progressive improvement in the manner of its exhibition. Unesco's project for international exchanges must be recognized as a stimulus to museum growth in India and is sure to provide a continuing incentive to museum progress.

32-35. NATIONAL MUSEUM, New Delhi.

32. *Saint Margaret in Attitude of Prayer* (Flanders), polychromed stone, c. 1480. 84 × 20 cm.

32. *Sainte Marguerite en prière* (Flandre), pierre polychrome, vers 1480. 84 × 20 cm.

33. *Scene of Execution in Presence of a Bishop and Church Dignitaries* (France), polychromed oak, 15th century. 45.5 × 47 cm.

33. *Scène d'exécution en présence d'un évêque et d'autres dignitaires ecclésiastiques* (France), chêne polychrome, xv<sup>e</sup> siècle. 45,5 × 47 cm.

34. *Saint holding a book* [St. John?] (southern Germany), polychromed oak, 15th century. 81 × 28 cm.

34. *Saint tenant un livre* [saint Jean?] (Allemagne méridionale), chêne polychrome, xv<sup>e</sup> siècle. 81 × 28 cm.

35. *Virgin and Child* (Lorraine, France), polychromed sandstone, c. 1330-1350. 70 × 31.5 cm.

35. *La Vierge et l'Enfant* (Lorraine, France), grès polychrome, vers 1330-1350. 70 × 31,5 cm.

## Échanges internationaux d'œuvres d'art

Le projet de l'Unesco relatif à la création d'une galerie d'art occidental au Musée national de New Delhi a pris naissance au cours d'un échange de vues qui a eu lieu au Conseil de l'Europe vers 1955. On y traitait alors des problèmes de la compréhension internationale, et l'idée y avait été avancée que pour mieux comprendre et apprécier les cultures de traditions différentes, il y aurait grand intérêt à commencer par comprendre l'art de ces cultures, surtout lorsque celles-ci sont très dissemblables, très éloignées les unes des autres, construites sur des prémisses différentes et dans des environnements différents, exprimant enfin des caractéristiques

Certains des États membres de l'Unesco ont porté un grand intérêt au projet et, en 1959, il s'est établi un accord à peu près général pour considérer que l'Inde était admirablement bien placée, tant en raison de sa longue tradition artistique et de ses nombreux musées qu'en raison de sa situation centrale dans le continent asiatique, pour recevoir une galerie d'art occidental. L'Inde elle-même a indiqué qu'elle serait prête à abriter cette galerie dans son musée national. Celui-ci situé à New Delhi, avait été inauguré dix années auparavant et la construction du premier élément de son nouveau bâtiment était alors sur le point d'être achevée.

36. NATIONAL MUSEUM, New Delhi. View of exhibited gifts from the Philadelphia Museum of Art to the National Museum, New Delhi. The sculptures are shown on a background and pedestals, painted pale yellow and white, in a large glassed enclosure in the Recent Accession Gallery.

36. Vue d'ensemble des sculptures offertes par le Philadelphia Museum of Art au Musée national de New Delhi. Elles sont présentées sur un arrière-plan et des piédestaux jaune pâle et blanc, et l'ensemble se trouve dans un espace vitré de la galerie des acquisitions récentes du musée.



nationales hétérogènes. On a rappelé à titre d'exemple, l'énorme contraste qui existe entre l'Orient et l'Occident en ce qui concerne la connaissance de l'art de l'autre partie du monde: en effet, alors que les arts orientaux sont dans l'ensemble bien représentés dans les musées et les collections privées du monde occidental, où ils font depuis longue date l'objet de savantes recherches et de publications et sont assez bien connus même du grand public, en Asie, tout au contraire, les arts occidentaux sont à peu près inconnus et ne sont absolument pas représentés dans les musées, à quelques notables exceptions près. On a fait valoir que, heureusement, ce contraste n'existait pas dans le domaine de la littérature et dans d'autres domaines d'activités créatrices et intellectuelles, car il existe partout toutes sortes de publications bien connues sur ces sujets. Ceux qui, les premiers, ont proposé d'encourager la création en Orient d'une galerie d'art représentant les traditions culturelles de l'Occident, et plus tard l'Unesco elle-même lorsqu'elle a accepté en 1958 de se charger de l'exécution de ce projet, sont convaincus que l'art, pour lequel il n'existe aucune barrière linguistique et dont l'impact est immédiat, est sans aucun doute un véhicule plus efficace, plus général et plus personnel que les meilleurs des livres pour faire comprendre les traditions culturelles de l'étranger.

Après son installation dans ce nouveau bâtiment, à la fin de 1960, le Musée national s'est tenu en contact permanent avec l'Unesco qui poursuivait ses efforts en vue de trouver les moyens de créer une collection de base représentative des principales traditions de l'art occidental. Les États membres de l'Unesco, leurs musées et les conservateurs de ceux-ci ont montré une grande compréhension et, dans certains cas, ont même pu en fin de compte offrir des œuvres d'art en tant qu'exemples de ce qu'ils auraient voulu voir représenter à New Delhi la contribution de leurs pays respectifs à l'évolution de l'art occidental, ou même les traditions artistiques que ces pays partagent avec d'autres nations occidentales. Toutefois, il s'est révélé difficile de faire parvenir ces œuvres d'art à Delhi, même lorsque tous les intéressés étaient d'accord, en raison de la complexité des modalités qui régissent la possession et qui limitent l'action de la plupart des musées du monde. Dans un petit nombre de cas, un don direct semblait possible; dans d'autres, on pouvait envisager des prêts à long terme, à des conditions diverses. S'agissant de certaines œuvres, les prêteurs ou même les donateurs, conscients de leur lourde responsabilité en tant que gardiens de trésors artistiques, hésitaient, malgré toute leur bonne volonté, à conclure des arrangements définitifs, craignant que le climat, la manuten-

239

242

↑  
censu.





37. PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, Philadelphia, Penn. *Jain Tirthankara*, Chola period, 11th century. 111.7 × 104.2 cm. Light-grey granite sculpture from southern India.

37. *Tirthankara Jain*, époque Chola, XI<sup>e</sup> siècle. 111,7 × 104,2 cm. La sculpture est en granit gris clair. Provenance: Inde du Sud.

tion et les mesures de conservation quotidienne ne soient pas satisfaisants dans un pays aussi éloigné, exotique et inconnu qu'est l'Inde aux yeux de bien des Occidentaux.

L'Unesco, cependant, poursuivait ses efforts en organisant diverses réunions d'experts, en ayant de continuelles consultations avec le personnel du Musée national et en lui fournissant directement du matériel visuel pour son programme d'éducation en matière d'art occidental. Il s'agissait de son jeu, réduit mais excellent, de reproductions en couleurs de peintures des "maîtres anciens", et d'une collection importante de diapositives en couleurs traitant de l'évolution de l'art occidental et destinées à des expositions éducatives et à des conférences. Le Conseil de l'Europe n'a pas cessé d'envoyer au Musée national de New Delhi les jeux de belles diapositives en couleurs de ses grandes expositions des diverses écoles et divers mouvements artistiques européens, organisées dans différentes capitales d'Europe, ainsi que ses catalogues savants. Plusieurs États membres de l'Unesco ont également enrichi ces ressources éducatives sur l'art occidental en fournissant des fac-similés, des photos et des livres.

Pour sa part, le Musée national a pu s'arranger pour qu'un des jeunes membres de son personnel reçoive une formation intensive en matière d'art occidental à l'étranger et visite les plus impor-

tantes collections d'art occidental aux États-Unis et en Europe. D'autres collaborateurs du musée sont également allés à l'étranger dans le cadre de voyages d'études et ils ont été encouragés à visiter les musées d'art occidental, à étudier leurs collections, leurs techniques de présentation, les méthodes employées dans leurs laboratoires et leurs programmes éducatifs. En 1962, l'ancien directeur du laboratoire du Musée national, devenu alors directeur du musée tout entier, a obtenu une bourse de l'Unesco pour un voyage d'études de six mois en Europe et en Amérique. Il a pu ainsi se rendre dans de nombreux laboratoires de musée et a eu de longues consultations avec les conservateurs. Il a étudié partout les dispositions et les méthodes adoptées pour la conservation des œuvres d'art occidental, tant exposées que gardées dans les dépôts. Enfin, bon nombre de techniciens du laboratoire du Musée national ont suivi pendant des périodes variables des stages de perfectionnement dans des services de conservation et de restauration occidentaux, se familiarisant notamment avec les techniques employées pour prévenir les détériorations et pour traiter les peintures à l'huile et d'autres œuvres d'art occidental.

Le premier événement important qui a marqué cette longue préparation de la galerie d'art occidental a été la double exposition, à Philadelphie et à New Delhi, de sculptures repré-

239  
240

sentatives originales échangées par les musées de ces deux villes. Le Musée national de New Delhi a installé dans un vaste espace vitré de sa galerie d'expositions temporaires, dans la partie réservée aux acquisitions récentes, les quatre sculptures gothiques que lui avait envoyées le Museum of Art de Philadelphie ; il s'agissait de deux statues en bois et de deux en pierre, venant de France, d'Allemagne méridionale et des Flandres, exemples typiques du style et de la période gothiques (fig. 32-36). Près de ces sculptures, un panneau explicatif en hindi et en anglais expose les grandes lignes de l'art gothique. En échange, le Musée national indien a envoyé à Philadelphie deux importantes sculptures en pierre du sud de l'Inde, de la période de Chola (XI<sup>e</sup> siècle), un Tirthankara Jain et *Shiva en mendiant*, par Bhikshatana Murti (fig. 37). Le musée de Philadelphie ne possédait pas de bons spécimens de grande taille de la sculpture ancienne de cette partie de l'Inde et il a été extrêmement heureux de recevoir ces pièces, caractéristiques au point de vue du style et de la composition, venues enrichir sa collection de l'art indien. Du point de vue indien, les sculptures européennes de caractère religieux — représentations de saints individuels ou en groupe — datant de la période de l'édification des cathédrales présentent un intérêt tout spécial pour des études comparatives.

Il convient de noter que, comme il n'existe aux États-Unis aucune autorité gouvernementale centrale (ministère ou département) chargée des musées, lesquels sont soit privés, soit administrés par les pouvoirs publics locaux, par l'intermédiaire d'un conseil d'administration, l'échange entre New Delhi et Philadelphie a été fait directement entre les deux musées intéressés (en Inde, bien évidemment, avec l'approbation du Ministère de l'éducation dont le Musée national de New Delhi dépend désormais).

L'Unesco a été tenue au courant et c'est à elle que revient tout le mérite d'avoir favorisé le principe des échanges qui a rendu possible cet enrichissement mutuel des deux musées. D'autres échanges analogues sont en cours de négociation, mais demanderont certainement plusieurs années, à en juger par le temps qu'a demandé cette première transaction.

Il est encourageant de signaler, dans l'intérêt du développement des musées, une conséquence indirecte de l'effort entrepris par l'Unesco pour favoriser le principe des échanges d'œuvres d'art afin d'agrandir et enrichir les collections des musées et les rendre ainsi mieux capables d'aider aux travaux des érudits et à l'épanouissement culturel du grand public. L'idée des échanges a en effet été fort bien accueillie dans l'Inde elle-même, où quelques rares échanges d'objets d'art avaient déjà eu lieu dans le passé. Mais là aussi, les résultats sont lents à se concrétiser ; il est cependant probable que les choses iront tout de même plus vite qu'à l'échelon international.

Dès sa création, le Musée national avait été doté de collections représentatives de toutes les parties de l'Inde, de toutes les formes d'art et de toutes les périodes. En revanche, les autres musées du pays, à quelques rares exceptions près (notamment l'Indian Museum de Calcutta, le Prince of Wales Museum de Bombay et le Government Museum de Madras) étaient exclusivement consacrés à l'archéologie et aux arts locaux, lesquels y étaient parfois représentés avec une abondance excessive, à tel point que les locaux de présentation y étaient surchargés et les magasins de réserves bourrés de nombreuses autres pièces tout aussi belles, traitant du même sujet ou de sujets très analogues, du même style et de la même période — des "doubles" dans certains cas, dans le sens précis que l'archéologue donne à ce mot, ou des "équivalents", pour employer un terme plus courant. Dès que le

Musée national s'est installé dans son nouvel immeuble, au début de 1961, ses responsables ont commencé, par des consultations, par l'examen des techniques de muséologie et des méthodes internationales agréées, à encourager des échanges entre musées indiens afin d'améliorer la représentativité de leurs collections en les diversifiant davantage. Le Musée national, les divers musées des États et d'autres encore, ainsi que le Service archéologique de l'Inde se sont alors mis à dresser divers plans d'échanges. Le but poursuivi était, au premier chef, d'améliorer la complétude des collections d'art indien du Musée national lui-même, et de réunir ainsi à New Delhi de belles œuvres d'art de toutes les parties du pays, dont ces œuvres peuvent être considérées comme les "ambassadeurs culturels" dans la capitale. Et, effectivement, il a été ainsi possible d'accroître et de diversifier les collections du Musée national. Mais ces échanges ont également profité aux autres musées du pays, dont bon nombre ont ainsi pu agrandir leurs propres collections en acquérant des spécimens instructifs des arts d'autres régions du pays, ce qui rend possible d'utiles comparaisons avec les arts locaux et permet souvent de mieux situer ces derniers, des points de vue du style et de la période. En fin de compte, le bilan général a été très positif dans tout le pays, surtout du point de vue de la connaissance de l'histoire, de la culture et des arts du long passé de l'Inde. En outre, parallèlement à cet effort pour obtenir des collections plus représentatives, on constate le désir d'améliorer la qualité des œuvres exposées et aussi un net progrès dans les modes de présentation. Il est certain que le projet de l'Unesco relatif aux échanges internationaux a été et continue d'être un stimulant pour le développement des musées en Inde.

REACCIONES DEL PÚBLICO  
ANTE EL ARTE MODERNO

por Duncan F. Cameron

En el Congreso del Consejo Internacional de Museos celebrado en Washington y New York en 1965, algunos directores de museos de arte moderno manifestaron su inquietud ante las dificultades con que tropiezan para interesar a vastos sectores del público. Consideraron que se deberían realizar encuestas para conocer las razones de la resistencia del público a las exposiciones de arte moderno o contemporáneo y los que declararon no haber encontrado oposición reconocieron, no obstante, que se debería realizar por lo menos una encuesta sobre la dificultad que experimenta una parte del público para comprender el arte del siglo xx y de su propia época.

La Sra. Ayala Zacks de Toronto ofreció espontáneamente su colaboración para organizar un comité encargado de realizar esas encuestas. Así, en 1966, se organizó un Comité en Toronto compuesto por un psicólogo, el Dr. Davis S. Abbey, un especialista en historia del arte y exdirector de museo, el Dr. Theodore Allen Heinrich, un director de galería de arte, el Sr. William Withrow, un profesor de bellas artes, el Dr. Robert Welsh, un representante del Comité Nacional Canadiense del Consejo Internacional de Museos, el Sr. Donald Crowdis y un museólogo, el Sr. Duncan F. Cameron.

Se examinaron los diversos tipos de encuestas posibles y para algunos de ellos se llegaron a sentar las partes preliminares del estudio. Se decidió que sería sumamente útil concebir una metodología para definir la actitud del público ante el arte moderno que se pudiera aplicar en cualquier ciudad independientemente del idioma hablado, de las pautas culturales dominantes o de los tipos de museo de arte abiertos al público objeto de la encuesta. Se admitió que el estudio realizado en Toronto no trataría de resolver ninguno de los problemas planteados por las reacciones del público en esa ciudad. El Comité se propuso no hacer más que establecer una metodología y ensayarla para ver si permitía obtener resultados válidos, siempre que se cumplieran ciertos requisitos de la investigación.

Naturalmente, los resultados del estudio dependían ante todo de la cuidadosa selección del grupo de personas a las que se habría de interrogar. Así se escogió una muestra de alto nivel probabilístico, lo que significa que cada uno de los residentes de Toronto tenía iguales posibilidades de ser

escogido para participar en ese estudio; la única limitación impuesta era que las personas debían tener quince años como mínimo.

Las entrevistas se realizaron personalmente y se recurrió para ello a los mejores entrevistadores profesionales disponibles. Las entrevistas se efectuaban a domicilio. En la primera parte de la entrevista se trataba de recoger abundante información sobre los antecedentes de la persona, su familia, origen étnico, educación y también sobre su formación particular en las artes visuales. Asimismo se recogieron datos sobre la instrucción del padre y de la madre. La parte esencial de la entrevista consistía en que la persona interrogada debía dar su opinión sobre obras de arte moderno reproducidas en tarjetas postales.

Naturalmente la parte más difícil y delicada de todo el proyecto fue escoger las reproducciones adecuadas. La disponibilidad de reproducciones de obras de arte en tarjetas postales era un factor limitativo, pero aun así, la selección preliminar ofrecía unas 2000 posibilidades. Luego hubo que reducir éstas a un número menor y más práctico. La selección se confió a la Sra. Zacks y a los Dres. Welsh y Heinrich. Para reducir las dos mil tarjetas postales a las 220 que finalmente se utilizaron se procedió con el máximo cuidado, y se tuvieron en cuenta todas las razones que influyen en el juicio de un experto. Las 220 tarjetas se separaron en 23 montones de diez basándose esta selección en ciertas características formales comunes a las obras de arte incluidas. Algunas tarjetas figuraban en más de uno de los montones.

A cada una de las personas interrogadas se le pidió en primer lugar que tomase varias decisiones acerca de las tarjetas que constituían uno de los montones. Debían ordenarlas según sus preferencias y, como pudo verse por los resultados, según la aversión que les inspiraban. Se les pidió que expresaran verbalmente sus preferencias y antipatías y que buscaran los factores comunes que justificaban el que las 10 tarjetas estuvieran en un mismo montón; también tenían que decidir si creían que algunas de las tarjetas no debía figurar en ese montón y exponer sus razones al respecto; asimismo tenían que decir cuál de los cuadros hubieran deseado poseer y lo que habrían hecho con él. Después de contemplar y manipular largamente las tarjetas de lo que se llamó el montón principal, se realizaron estudios más breves de tres montones menores y también en este caso las personas interrogadas establecieron concretamente sus preferencias. El resultado más sorprendente del experimento

fue que las 500 personas profanas en la materia que participaron en el estudio demostraron ante todo, por su orden de preferencia, que tendían a escoger las mismas reproducciones, tanto entre las que apreciaban como entre las que no les gustaban. De esto se podría deducir que las personas que se consideran analfabetas desde un punto de vista estético tienen gusto, aunque no sea lo que se llama un gusto educado. También mostraron que podían dar razones para justificar sus preferencias o sus aversiones y que eran capaces de adoptar una actitud decidida y de defenderla con razones.

El segundo resultado, si así puede llamarse tomando como base ese estudio experimental, fue la demostración de una hipótesis establecida hace mucho tiempo de que existe un desfase de unos 50 años entre la innovación creadora y la aceptación general. Los montones de tarjetas comprendían varios ejemplos de la pintura realista del siglo xix y de las obras de los impresionistas. Estas pinturas obtuvieron una puntuación tan alta, en comparación con el escaso número de puntos asignados incluso a las obras más inofensivas de la vanguardia del siglo xx, que es difícil interpretar este resultado de otra manera que por ese desfase. El Dr. Abbey señaló que "la familiaridad suscita satisfacción" y demostró la existencia de correlaciones positivas entre los cuadros que las personas interrogadas decían haber visto antes y los que preferían. Como alguna de las pinturas que un gran número de las personas entrevistadas manifestó haber visto antes se habían publicado e exhibido muy raramente en el Canadá, el Dr. Heinrich argumentó que quizá el estilo haya resultado familiar ya que no la obra de que se trata. Esto lleva a suponer una vez más que la hipótesis del desfase está bien fundada.

Naturalmente no eran estos los resultados que perseguía el grupo de Toronto. Lo que les interesaba sobre todo era saber si la metodología aplicada podía producir resultados válidos desde el punto de vista estadístico. Se llegó a la conclusión de que la metodología era satisfactoria, es decir que dada una muestra de alto nivel probabilístico y de volumen adecuado, y empleando las técnicas y los materiales de entrevista del estudio experimental de Toronto, se pueden obtener resultados cuantitativos válidos desde un punto de vista estadístico acerca de las reacciones del público.

Lo que hay que hacer ahora es repetir el estudio experimental de Toronto en otros

centros a fin de poder acumular una serie de datos comparativos. El resultado más importante de la repetición de dicho estudio será la posibilidad de establecer comparaciones entre las reacciones del público según sus antecedentes culturales. Son igualmente importantes las preguntas formuladas en un principio por los directores de museos de arte moderno en las reuniones de New York y Washington. ¿Qué puede hacerse con los resultados? ¿Cómo pueden aplicarse a sus problemas cotidianos de programación en los museos de arte moderno?

En ningún momento se sugirió que el estudio de Toronto y otros análogos pudieran proporcionar una fórmula para la programación de una galería de arte. Tampoco se sugirió que debieran utilizarse los resultados estadísticos de esos estudios como base para la programación de un museo de arte, cuyo objetivo sea ofrecer al público lo que prefiera, ahora que se conocen sus gustos. Más bien se considera que los resultados de un estudio como el que acaba de describirse pueden ser útiles al director de un museo de arte por cuanto le dan una visión más clara de los problemas con que el público se enfrenta cuando trata de establecer una relación entre su propia experiencia de la vida y el arte moderno. Al parecer, esos problemas no sólo están relacionados con el lenguaje no verbal del arte sino también con la disparidad verbal y semántica que existe entre la jerga exclusiva del artista, el crítico y el conservador de museos, y el lenguaje del profano que "no entiende nada de arte pero sabe lo que le gusta".

## MUSEOS DE LENIN EN LA URSS

por Anatoli Tarassenko

En la Unión Soviética se conservan cerca de cuatrocientos lugares memorables vinculados con la vida y las actividades de Lenin en Uliánovsk, Kazán, Siberia, Leningrado, Moscú y otras ciudades. En los más notables se han abierto museos de Lenin.

En Uliánovsk, la ciudad natal de Lenin, se ha creado un museo en la casa donde pasó la infancia y la adolescencia (1878-1887). Se ha restituido y se conserva todo como cuando vivía la familia Uliánov. Así como también el jardín de la casa.

El zar Nicolás II deportó a Lenin al lejano pueblo siberiano de Shushenskoe por el plazo de tres años (1897-1900). En las dos casitas campesinas donde vivió Lenin se han abierto museos. Para el centenario del nacimiento de Lenin se habrá terminado el conjunto memorial de Shushenskoe y sus arrabales "Deportación de Lenin a Siberia" que reproducirá la aldea de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Centenares de edificios de Moscú y Leningrado están vinculados con la actividad científica, partidista y estatal de Lenin. La

ciudad del Neva tiene once museos y memoriales, la capital soviética cerca de diez. En los edificios administrativos y sociales que estuvo Lenin se han colocado lápidas.

Son muy conocidos por los soviéticos y los turistas extranjeros la famosa habitación de Lenin en el Smolni, la histórica cabaña de Ralziv, el despacho y el apartamento del Kremlin, las casas de Gorki, Podolsk, Kuzminki, etc.

En los museos se exponen objetos usuales de la familia de Lenin, sus documentos, obras y materiales ilustrados dedicados al periodo de vida y actividades de Lenin ligadas con el lugar concreto de la sede memorial.

Los museólogos soviéticos realizan muchas medidas profilácticas para conservar y restaurar esos memorables objetos, y todos los años son arreglados por restauradores dirigidos por especialistas. Los edificios de madera, cuando hay necesidad, los desmontan e impregnan con sustancias químicas especiales que los protegen de la putrefacción, del fuego, del agua y del viento.

En torno de cada lugar memorial se crean zonas especiales. En Shushenskoe se ha organizado una especie de vedado que ha recibido el nombre "Deportación de Lenin en Siberia" donde se ha restablecido el aspecto histórico del lugar y el ambiente que había cuando estuvo allí Lenin deportado y a fines del siglo XIX.

Preocupa a los museólogos conservar los objetos de Lenin expuestos en los museos o que se guardan en los depósitos. Los especialistas soviéticos han conseguido construir un armario-escaparate y armario-container que garantizan totalmente la conservación de las cosas de Lenin para muchos siglos.

Los museos de Lenin en la URSS son escuelas de capacitación de museólogos. Van a trabajar a ellos egresados de universidades e institutos de humanidades. Muchos de ellos preparan estudios científicos durante el trabajo. Además de dedicarse a la labor científica, divulgan la doctrina leninista: dan conferencias sobre las exposiciones de los museos y acerca de temas aislados. A deseo de los visitantes dan consultas a grupos y personas aisladas.

Los museos editan trabajos científicos y las personas que trabajan en ellos publican, regularmente, artículos de información en la prensa periódica, consultas y noticias sobre la vida y la actividad de Lenin y la historia del movimiento revolucionario en Rusia.

Se ha hecho tradición los viajes de museólogos por el país con exposiciones ambulantes sobre temas leninianos. Esto permite dar a conocer los materiales de los museos a mayor número de personas.

DOM-MUZEY V. I. LENINA, Uliánovsk

1. El comedor donde se reunía la familia no sólo para las comidas, sino también para discutir acerca de los artículos que habían de figurar en la revista familiar *Subotnik*.

2. Un ángulo del salón. Por la puerta abierta puede verse el estudio de Ilya Nikolaievich, padre de Lenin.

3. DOM-MUZEY V. I. LENINA, Chuchenskoie. La casa de la campesina Petrova, donde vivieron Lenin y Krupskaya.

4. MUZEY V. I. LENINA, Leningrado. Apartamento donde Lenin vivió en 1917 en la clandestinidad.

5. CENTRALNY MUZEY V. I. LENINA, Moscú. La lancha que utilizó Lenin para atravesar el lago Razliv.

CABINET I KAVARTIRA V. I. LENINA V. KREMLE, Moscú.

6. La habitación de N. Krupskaya.

7. El escritorio de Lenin.

MUZEY V. I. LENINA, Gorki

8. La casa y el parque donde vivió Lenin.

9. El jardín de invierno.

10. El comedor.

11. El escritorio de Lenin en su estudio.

12. DOM-MUZEY V. I. LENINA, Kazán. La casa, después de su restauración.

## LA SALA DIDACTICA DEL MUSEO NACIONAL DE CUBA, LA HABANA

por Marta Arjona Pérez

Se inauguró en marzo de 1968, en el Museo Nacional de Cuba, una sala didáctica, especialmente destinada a los niños y al público de nivel cultural poco elevado.

Esta sala comprende cuatro secciones, la primera, muy reducida, está dedicada a los siguientes temas: los diferentes tipos de museos y, más concretamente, la función de los museos de artes plásticas, la diferencia que existe entre un original y una reproducción y los distintos usos de las reproducciones. La segunda sección está destinada a mostrar la amplitud del campo de las artes plásticas: arquitectura, escultura, pintura, vidriera, mosaico, cerámica, orfebrería, esmalte, hierro forjado, carteles, fotografía, diseño industrial, etc. La tercera sección está dedicada más directamente a la apreciación de la forma, gracias al análisis de los diversos elementos del cuadro: línea, masa, color, tono, volumen y textura. En la última sección se exhiben obras de artistas cubanos para que el propio público determine cómo se han utilizado los elementos pictóricos.

Aunque la exposición pueda visitarse sin guía gracias a los textos explicativos que figuran en cada panel, se han organizado visitas con guía cuyos comentarios están adaptados al nivel de instrucción del visitante.

Dado el carácter experimental de la sala didáctica, se ha escogido un modo de presentación adecuado a una exposición temporal utilizando paneles desmontables que se ajustan a un módulo hexagonal. En la tercera sección el análisis de los diversos elementos de un cuadro se hace superponiendo cuatro cristales de idéntico tamaño en el cuadro. En el primero de ellos se han

trazado las líneas fundamentales, en el segundo las masas, en el tercero los colores y las gamas, y en el cuarto el volumen y la textura.

La experiencia de esta sala didáctica dió resultados positivos. Se estudia la posibilidad de modificarla un poco y de crear salas análogas en otros museos de Cuba y de organizar una exposición didáctica circulante destinada a las zonas rurales alejadas.

#### MUSEO NACIONAL DE CUBA, La Habana

38. Entrada a la sala didáctica.

39. Al fondo, paneles de la primera sección donde se muestra qué es un museo, qué son las reproducciones, qué es un original. A la derecha muestras de arquitectura que inicia la segunda sección: las manifestaciones artísticas.

40. Muestras de escultura (2.ª sección).

41. Al fondo muestras de fotografía y a la izquierda panel de diseño industrial (2.ª sección).

42. a. Paneles con elementos de la forma, al fondo; a la izquierda, cristales donde se analiza la obra formalmente (3.ª sección).

42. b. Otra vista de los cristales.

43. Exposición de pinturas cubanas donde se ejemplifica el uso de los elementos de la forma (4.ª sección).

#### EL MUSEO DE LOS NIÑOS DE MARSELLA

por Danièle Giraudy

El Museo de los Niños de Marsella fue creado en 1968 en una sala del museo de arte, Museo Cantini, cuyas colecciones utiliza. Se exponen también en él, obras donadas o prestadas por artistas contemporáneos. Los niños de cuatro a doce años van a ese museo con los de su clase o con la familia. La proximidad del museo de adultos establece un enlace dinámico continuo entre las dos clases de público, beneficioso para el uno y para el otro.

Las 45 obras expuestas a la altura de los ojos de los niños fueron escogidas por su calidad artística y por su valor educativo: pintura sobre soportes distintos, grabados, dibujos y esculturas de técnicas y de géneros variados que van desde la edad media hasta la época contemporánea. Esta colección queda completada por los instrumentos de trabajo del escultor, del pintor y del grabador. Las obras expuestas están agrupadas por temas y por géneros. Los guardianes sonrientes vigilan sin regañar. Unas animadoras, especialmente preparadas para ello, comentan las visitas según métodos de pedagogía activa. Para asociar los educadores al trabajo del museo, se les pide que constituyen una documentación sobre las reacciones de los niños después de la visita.

La asistencia al museo es numerosa: la entrada y la visita sont gratuitas, pero el el transporte de los niños sigue siendo un problema.

La creación y el sostenimiento del museo están a cargo de la ciudad de Marsella.

El museo tiene como proyectos organizar una iniciación artística para maestros, colaborar más con los organismos culturales, y mejorar sus métodos (experimentos táctiles), formar un fichero de obras y una biblioteca de libros de arte que estarán a la disposición de los niños. Por último quiere llegar a ser un centro de información sobre los museos de niños.

#### MUSÉE DES ENFANTS, PALAIS DE LONGCHAMPS, Marseille

44. Planta de la sala: 1. El taller del pintor. Naturalezas muertas; 2. Marinas. Paisajes; 3. Un cuento: *Capercucita roja*; 4. Acuarela, aguada, grabados; 5. Retratos; 6. Vitrina: Los útiles del pintor, del escultor; 7. Esculturas. Juguetes. Moldes; 8. Bancos para los niños; 9. Móvil de Calder 10. Tejadura y tejidos. 11. Iniciación al color.

45. Los textos guían a los niños. Las obras están colocadas a la altura de sus ojos.

46. La explicación de las esculturas comienza por el análisis de juguetes de madera pulida de Bojesen (Copenhague). Para abordar la noción del volumen — demasiado abstracta de otro modo — se toma como punto de partida lo que los niños ya conocen.

47. El móvil de Calder es un deleite; antes de que se mueva, los niños lo definen: es un árbol con una naranja, un limón, una manzana, una ciruela; un hombre con unas pagayas; un árbol de Navidad lleno de regalos; y cuando se le ve oscilar: es un tiovivo que se balancea; satélites que giran alrededor de la tierra; una máquina bonita que no sirve para nada.

48. El móvil estático.

49. Informe de la visita de curso medio, 2 A, de l'Ecole publique de filles primaire-élémentaire, Marseille.

#### EL CENTENARIO DEL MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE GÉNOVA

por Enrico Tortonese

El Museo de Historia Natural de Génova, que pertenece al Municipio, fue fundado hace cien años por Giacomo Doria y desde 1912 está instalado en un edificio donde también se encuentran la Sociedad Italiana de Entomología, la Asociación "Pro Natura" y la Sociedad de Astronomía "Urania". El museo contiene muchas colecciones importantes, sobre todo de zoología, pero también las hay de mineralogía, paleontología y botánica (algunos herbarios). Muchos ejemplares fueron recogidos por exploradores y naturalistas italianos célebres (O. Beccari, V. Bottego, L. Fea, etc.) en África, en Asia Meridional, en Indonesia y en Sudamérica.

Posee ricas colecciones de estudio con numerosos y variados ejemplares. Hay veintitrés grandes salas en las que están expuestos al público animales, minerales y fósiles: entre éstos hay un gran esqueleto de elefante antiguo. Son de mucho valor las

colecciones de aves del paraíso, de morfos, mariposas de Sudamérica y de cipeas, conchas tropicales, etc. La biblioteca es bastante rica, cuenta cerca de 400 revistas y periódicos que reciben en intercambio de los que el museo publica regularmente desde hace muchos años (*Annali* y *Doriana*):

La actividad científica consiste hoy, especialmente, en investigaciones sobre la fauna terrestre y marina de la Liguria; se llevan a cabo estudios sobre herpetología, histología, entomología, etc. La colaboración con otras instituciones es intensa y continua (visitas de investigadores, préstamos e intercambio de materiales). Se han realizado algunas misiones en diferentes regiones.

Están en curso los trabajos de modernización de las salas de exposición y se están instalando vitrinas más estéticas y de mayor eficacia didáctica. Todas las semanas se celebran conferencias para el público y se organizan exposiciones periódicas; una de éstas, celebrada en 1969, estaba dedicada a la historia del museo, con presentación de documentos, retratos, modelos, etc. Con motivo del primer centenario del museo, se reunió en Génova el XV Congreso de la Sociedad Italiana de Biogeografía.

#### MUSEO CIVICO DE STORIA NATURALE GIACOMO DORIA, Genoa

59. Vista del edificio.

60. Un cuadro que muestra la evolución de los equinos.

61. Parte de la nueva gran vitrina destinada a la presentación de los mamíferos.

62. Una vista parcial de la nueva disposición de la sala de cetáceos.

#### INTERCAMBIOS INTERNACIONALES DE OBRAS DE ARTE

por G. McCann Morley

La idea de crear una galería de arte occidental en Oriente se manifestó durante un intercambio de ideas que se celebró en el seno del Consejo de Europa hacia 1955. El arte, para el que no hay barreras lingüísticas y cuyo efecto es inmediato, se consideró en realidad como un medio más eficaz que los mejores libros para hacer comprender y apreciar las culturas de tradiciones diferentes.

En general, el arte oriental está bien representado en los museos y en las colecciones particulares del mundo occidental. Por el contrario, en Asia el arte occidental es casi desconocido y no está representado en absoluto en los museos, salvo unas cuantas excepciones notables.

En 1958 la Unesco se encargó de ejecutar el proyecto y se decidió, con un acuerdo casi general, que la galería de arte occidental se instalaría en el Museo Nacional de la India, de Nueva Delhi.

Los Estados Miembros de la Unesco, sus museos y sus conservadores dieron pruebas de gran comprensión y llegaron, a pesar de múltiples dificultades, a enviar a Nueva Delhi, en forma de donaciones o de préstamos a largo plazo, obras representativas del arte de sus países respectivos. La Unesco facilitó directamente al Museo Nacional reproducciones de pinturas y diapositivas para su programa de educación en materia de arte occidental.

Un funcionario del museo recibió en el extranjero una formación profesional intensiva en materia de arte occidental y varios otros funcionarios han hecho viajes de estudio para familiarizarse con las colecciones y los métodos de presentación y de conservación de los museos occidentales.

El primer acontecimiento importante que marcó esta larga preparación de la galería de arte occidental fue la doble exposición, orga-

nizada en Filadelfia y en Nueva Delhi, de esculturas representativas originales intercambiadas por los museos de estas dos ciudades.

En la India misma, el proyecto de la Unesco fue y sigue siendo un estimulante. La idea de los intercambios ha sido bien recibida en los museos de la India. Se ha visto el deseo de mejorar la calidad de las obras expuestas y se observó también un marcado progreso en el modo de presentar las obras de arte.

NATIONAL MUSEUM, New Delhi

77. Esculturas ofrecidas por el Museo de Arte de Filadelfia al Museo Nacional de Nueva Delhi. (El fondo y los pedestales son de color amarillo pálido y blanco y el conjunto está en un local cerrado con vidrieras de la galería de adquisiciones recientes del museo.)

De izquierda a derecha: *Santa Margarita en oración*, piedra policromada, Flandres (?), hacia 1480; *Escena de ejecución en presencia de un obispo y de otros dignatarios eclesiásticos*, roble policromado, Francia, siglo xv; *Santo con un libro en la mano* (¿San Juan?), roble policromado, Alemania meridional, siglo xv; *La Virgen y el Niño*, piedra policromada, Lorene (Francia), hacia 1330-1350.

78. *Santa Margarita en oración*. Piedra policromada, 84 × 20 cm. Flandres (?), hacia 1480.

79. *Escena de ejecución en presencia de un obispo y de otros dignatarios eclesiásticos*. Roble policromado, 45,5 × 47 cm. Francia, siglo xv.

80. *Santo con un libro en la mano* (¿San Juan?). Roble policromado, 81 × 28 cm, Alemania meridional, siglo xv.

81. *La Virgen y el Niño*. Piedra arenisca policromada, 70 × 31,5 cm. Lorene (Francia), hacia 1330-1350.

## ОТНОШЕНИЕ ПУБЛИКИ К СОВРЕМЕННОМУ ИСКУССТВУ

автор Дункан Ф. Камерон

На Конгрессе МСМ в Вашингтоне и Нью-Йорке в 1965 г. ряд директоров музеев современного искусства выразил озабоченность в связи с трудностями, препятствующими охвату значительной части потенциальной аудитории их музеев. По их мнению, следовало бы изучить причины того, почему публика не приемлет выставок современного искусства, те же из них, кто не усматривает сопротивления со стороны публики, согласились тем не менее, что следует разобраться в том, почему части посетителей трудно понять искусство XX века и своего времени.

Г-жа Айала Закс из Торонто вызвалась организовать комитет по проведению таких исследований. В 1966 г. такой комитет был организован в Торонто. В него вошли психолог д-р Дэвид С. Аббей, историк-искусствовед и бывший директор музея д-р Теодор Аллен Хейнрих, директор художественной галереи г-н Уильям Уитроу, профессор изобразительного искусства д-р Роберт Уэлш, представитель Национального Комитета Канады МСМ г-н Дональд Краудис и музеевед Дункан Ф. Камерон.

Обсуждался ряд возможных вариантов проведения исследований, ряд из них вплоть до стадии предварительной разработки. Было решено, что чрезвычайно полезно разработать методологию определения отношения посетителей музеев к современному искусству, которая могла бы применяться в любом городе независимо от языка, доминирующего образа культуры или типа музея изобра-

зительного искусства, доступного данной группе посетителей. При этом было принято, что в исследовании, проводимом в Торонто, не будет делаться попыток ответить на какие бы то ни было вопросы, связанные с отношением публики Торонто к музеям. Комитет решил, что он займется исключительно разработкой методологии и ее проверкой до такой степени, когда можно будет сказать, что эта методология может дать положительные результаты при условии соблюдения определенных условий исследования.

Исследование прежде всего зависело от тщательного отбора группы людей, подлежащих опросу. Была сделана высококачественная вероятностная выборка жителей города Торонто. При этом каждый житель города имел равные шансы попасть в число лиц, отобранных для опроса. Единственным ограничением в данном случае было лишь то, что опросу подлежали лица не моложе пятнадцати лет.

Опрос проводился в прямой форме лучшими профессиональными сборщиками данных. Опрос проводился на дому. Первая часть вопросов имела целью получить обширную информацию относительно прошлого опрошиваемого лица, его семьи, этнического происхождения, образования, с включением вопросов относительно получения какой-либо подготовки в области изобразительного искусства. Спрашивали также относительно образования, полученного отцом и матерью. Основная часть опроса заключалась в оценке опрошиваемым открыток с репродукциями работ современного искусства.

Наиболее трудной и ответственной частью работы был отбор подходящих открыток с репродукциями. Зависимость от имеющихся в распоряжении открыток была сама по себе ограничивающим фак-

тором, но даже с учетом этого предварительный отбор дал около 2000 открыток. Их число нужно было сократить настолько, чтобы с ними можно было работать. Отбор был поручен г-же Закс и д-рам Уэлшу и Хейнриху. Нельзя было проявить большей тщательности и авторитетности суждения в процессе сокращения числа открыток с 2000 до 220, которые и были использованы при опросе. Эти 220 открыток были разбиты на 22 комплекта по 10 штук в каждом, причем каждый комплект подбирался на основе определенного формального признака, общего для всех включенных в него произведений искусства. Некоторые открытки были включены в несколько комплектов.

Каждого опрошиваемого просили прежде всего принять ряд решений относительно открыток, входящих в комплект. Они располагали их в порядке предпочтения или, как показали результаты, в порядке, продиктованном чувством неприязни. Их просили устно выразить, что им нравится и что не нравится, и найти причины, объясняющие, почему 10 показанных им репродукций были объединены в одном комплекте; решить, какие из картин, если таковые имеются, не подходят к данному комплекту, и объяснить почему; сказать, какие из показанных картин им хотелось бы приобрести и что они стали бы с ними делать. После довольно продолжительного ознакомления с так называемым основным комплектом, опрошиваемые более коротко знакомились с тремя вспомогательными комплектами и в каждом из них также располагали открытки в порядке предпочтения.

Если говорить коротко, самым поразительным результатом было то, что все 500 участников эксперимента, располагая открытки в порядке личного предпочтения, показали прежде всего, что

им в принципе нравятся и не нравятся одни и те же вещи. Можно даже сказать, что так называемые эстетически неграмотные в действительности имеют вкус, даже если это не то, что можно было бы назвать вкусом образованного человека. Проявилось также то, что они могут объяснить, почему им нравится то и не нравится это, и они оказались способными занять определенную позицию и отстаивать ее.

Вторым результатом этого опытного исследования явились данные, подтверждающие давно установившуюся гипотезу о том, что между творческим нововведением и его общим признанием имеется разрыв примерно в 50 лет. В комплекты открыток входили несколько образцов реализма XIX века и работ импрессионистов. Эти картины получили настолько высокую оценку по сравнению с низкой оценкой, данной самым безобидным работам авангарда начала XIX века, что трудно истолковать эти результаты иначе, чем с точки зрения разрыва во времени между созданием и признанием. Д-р Аббей отметил, что «встреча со знакомым приносит удовлетворение», и показал, что существует прямая связь между теми картинами, которые участники опыта, по их словам, видели ранее, и теми, которые им нравятся. Однако, поскольку некоторые из картин, о которых многие участники заявили, что они их видели раньше, на самом деле редко публиковались или выставлялись в Канаде, д-р Хейнрих возражал против этого тезиса, заявив, что, возможно знаком жанр, а не картина, и здесь вновь мы имеем дело с гипотезой разрыва.

Для торонтской группы, конечно, были важны не эти результаты. Ее прежде всего интересовало, может ли методология, которая использовалась в этом рабочем эксперименте, привести к приемлемым с точки зрения статистики результатам. Был сделан вывод, что эта методология применима, т. е., что при условии высококачественной вероятностной выборки соответствующего объема и при использовании способов опроса и материалов, которые были отобраны для торонтского показательного исследования, можно ожидать получения статистически приемлемых данных об отношении публики.

В настоящее время стоит задача повторения показательного исследования, проведенного в Торонто, в ряде других центров, с тем чтобы накопить определенный запас сопоставимых данных. Наиболее важным результатом повторения торонтского эксперимента может быть возможность проведения сравнений отношения зрителей, представляющих различные культуры. Столь же важны и первоначальные вопросы, поставленные директорами музеев современного искусства на совещаниях в Вашингтоне и Нью-Йорке. Что они

будут делать с полученными результатами? Как смогут они использовать их для разрешения повседневных проблем, связанных с планированием в музее современного искусства?

Никогда не имелось в виду, что проведенное в Торонто исследование и повторение этого исследования дадут формулу, которую можно будет использовать для планирования художественной галереи. Не имелось также в виду использовать статистические результаты этих исследований в качестве основы для планирования музея изобразительных искусств, в котором целью было бы дать публике то, что ей нравится, поскольку сейчас известно, что ей нравится. Речь скорее идет о том, что результаты исследований, подобных описанному, могут помочь директору художественного музея, дав ему большее понимание проблем, с которыми сталкиваются посетители его музея, когда они стремятся соотнести свой собственный жизненный опыт с современным искусством. По-видимому, эти проблемы связаны не только с несловесным языком искусства, но и также со словесной и семантической разницей между групповым жаргоном художника, критика и хранителя музея, — с одной стороны, и языком любителя, который «ничего не знает об искусстве, но знает что ему нравится» — с другой.

## МУЗЕИ В. И. ЛЕНИНА В СССР

автор Анатолий Тарасенко

В Советском Союзе сохраняется почти 400 памятных мест в Ульяновске, Казани, Сибири, Ленинграде, Москве и других городах и селах, связанных с жизнью и деятельностью Ленина. В наиболее достопримечательных из них созданы мемориальные музеи Ленина.

Такой музей есть на родине Ленина в городе Ульяновске. В этом сохранившемся доме прошли с 1878 по 1887 гг. детство и юность Ленина. Все здесь восстановлено и сохраняется как было при жизни семьи Ленина. В показ музея входит территория усадьбы, которой пользовалась эта семья.

На три года (1897—1900) царь Николай II сослал Ленина в далекое сибирское село Шушенское. Сейчас в двух крестьянских домах, где жил тогда Ленин — мемориальный музей. К 100-летию со дня рождения Ленина на территории Шушенского и его окрестностей создается целый заповедник «Сибирская ссылка В. И. Ленина», где будет восстановлен облик деревни конца XIX — начала XX века.

Сотни зданий в Ленинграде и Москве связаны с научной, партийной и государственной деятельностью Ленина.

Только в Ленинграде 11 мемориальных музеев и около десяти в Москве. На остальных государственных и общественных зданиях, в которых бывал Ленин, установлены памятные доски. Такие ленинградские музеи как комната Ленина в Смольном, исторический «Шалап» в Разливе, домик Ильичево; московские мемориальные музеи Ленина как кабинет и квартира в Кремле, дома в Горках, Подольске, Кузьминках и другие широко известны советским и иностранным туристам.

В мемориальных музеях, кроме бытовой обстановки семьи Ленина, в специальных помещениях экспонируются документы и произведения Ленина, его книги, различные иллюстративные материалы. Экспонаты посвящены тому периоду жизни и деятельности Ленина, который связан с данным конкретным мемориальным местом.

Советские музейеды проводят большие профилактические мероприятия по сохранности и реставрации этих памятных объектов. Ежегодно они под наблюдением специалистов ремонтируются рабочими-реставраторами. Деревянные постройки при необходимости разбираются и пропитываются специальными химическими составами, предохраняющими дерево от гниения, огня, воды и ветра.

Вокруг каждого мемориального объекта создаются мемориальные и охранные зоны или заповедники. Так, например, заповедник на значительной территории создан в Шушенском под названием — мемориальный заповедник «Сибирская ссылка В. И. Ленина» с восстановлением исторического быта, ландшафта местности, антуража периода пребывания Ленина в этих местах в конце XIX века.

Особенно музейедов волнует проблема сохранности подлинных ленинских вещей, выставленных в экспозициях музеев и хранящихся в фондах. Советским специалистам удалось в последние годы создать уникальную витрину-шкаф и контейнер-шкаф, обеспечивающие полную сохранность ленинских вещей на последующие века.

Музеи Ленина в СССР — это школа по подготовке специалистов-музейедов в стране. Сюда приходят работать выпускники университетов и гуманитарных институтов. Многие из них в процессе работы готовят научные труды. Кроме научной работы, они ведут большую пропаганду ленинского учения: читают обзорные лекции по всей экспозиции музеев и по ее отдельным темам. По желанию посетителей ими проводятся групповые и индивидуальные консультации.

Музеи издают научные труды, регулярно его сотрудники выступают в периодической печати с информационными

статьями, консультациями и сообщениями о жизни и деятельности Ленина, истории революционного движения в России.

Уже стали традицией поездки музееведов по стране с передвижными выставками по ленинской тематике. Это позволяет охватить широкий круг людей на местах и познакомить их с материалами музеев.

Дом-музей В. И. Ленина, Ульяновск

1. Столовая, где семья собиралась не только для обеда, но также для бесед и обсуждения статей для семейного журнала «Субботник».

2. Гостиная. Открытая дверь ведет в рабочий кабинет отца Ленина, Ильи Николаевича.

Дом-музей В. И. Ленина, Шушенское

3. Дом крестьянки Петровой, где жили Ленин и Крупская.

Музей В. И. Ленина, Ленинград

4. Квартира, где в 1917 г. скрывался и жил Ленин.

Филиал ленинградского музея В. И. Ленина в Разливе.

5. Лодка, которой пользовался Ленин для переправы через озеро Разлив.

Музей Ленина в Кремле, Москва

6. Комната Н. К. Крупской в Кремле.

7. Рабочий стол В. И. Ленина.

Музей В. И. Ленина, Горки

8. Дом и парк, где жил Ленин.

9. Зимний сад.

10. Столовая.

11. Рабочий стол В. И. Ленина в его кабинете.

Дом-музей В. И. Ленина, Казань

12. Дом после реставрации.

## ВВОДНЫЙ ЗАЛ

### В НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЕЕ КУБЫ Гавана

автор Марга Ариона Перес

В марте 1968 года в Национальном музее Кубы был открыт зал, специально предназначенный для детей и посетителей с невысоким культурным уровнем.

Это зал включает четыре раздела. Первый, очень небольшой, знакомит с различными типами музеев и, в частности показывает роль музеев изобразительных искусств; различие между оригиналом и репродукцией, различные типы использования репродукций. Второй раздел имеет целью показать изобразительные искусства в их многообразных проявлениях: керамика, архитектура, скульптура, живопись, ви-

тражи, мозаика, мебель, украшения, эмаль, кованое железо, плакатное искусство, фотография, промышленная эстетика и т. д. В третьем разделе рассматриваются вопросы формы и анализируются различные элементы картины: линии, размер картины, краски, тон, объем, композиция. В четвертом разделе экспонируются произведения кубинских художников, на которых посетители должны сами установить, как были использованы художественные элементы.

Хотя с выставкой можно ознакомиться и без экскурсовода, благодаря пояснениям на каждом стенде, тем не менее организуются посещения с экскурсоводом, который учитывает уровень образования посетителей.

В связи с тем, что эта вводная экспозиция имеет экспериментальный характер, она оформлена как временная выставка: здесь использованы разборные стенды, расположенные шестигугольником. В третьем разделе анализ различных элементов картины облегчается наложением четырех стеклянных панно, на которых показаны соответственно основные линии, размеры, краски, и различные планы композиции картины.

Вводная экспозиция дала положительные результаты. В настоящее время предусматривается внести некоторые изменения в нее, создать аналогичные залы в других музеях Кубы, а также организовать передвижную ознакомительную выставку, предназначенную для удаленных сельских районов.

MUSEO NACIONAL DE CUBA, La Habana

38. Вход в вводный зал. Вид со стороны патио.

39. В глубине зала стенды первого раздела, на которых рассматривается, что такое музей, репродукция и оригинал. Справа, архитектурная выставка, начинающая второй раздел, посвященный видам изобразительных искусств.

40. Скульптура и рисунки на стене (2-ой раздел).

41. В глубине зала фотографии и слева панно с промышленными рисунками (2-ой раздел).

42, а. В глубине зала — панно, на которых показаны элементы формы; слева специальные стеклянные панно, позволяющие анализировать форму произведения (3-ий раздел).

42, б. Стеклянные панно.

43. Выставка произведений кубинских художников, разъясняющая использование элементов формы (4-ий раздел).

## ДЕТСКИЙ МУЗЕЙ г. МАРСЕЛЯ

автор Даниель Жироди

Детский музей г. Марселя был создан в 1968 г. в одном из залов Музея изобразительных искусств — Музея Кантини, коллекции которого он использует. В

музее выставляются также произведения современных художников, переданные ими в дар музею или предоставляемые для временной экспозиции. Дети в возрасте от 4 до 12 лет посещают музей либо вместе с их классом, либо с родителями. Тот факт, что музей для взрослых и детский музей расположены поблизости, образует постоянную динамическую связь между двумя категориями посетителей, обогащая каждую из них.

В музее экспонируется 45 произведений, расположенных на уровне глаз детей; эти произведения были отобраны в зависимости от их художественных достоинств, а также от их воспитательного характера: картины, выполнение на различных подложках, гравюры, рисунки и скульптуры, различные по характеру и по манере исполнения, от Средневековья до наших дней. Эта коллекция дополняется рабочими инструментами скульптора, художника и гравера. Произведения сгруппированы по темам и жанрам.

Хранители залов наблюдают за порядком с улыбкой и не ворчат. Экскурсоводы, получившие специальную подготовку, проводят экскурсии согласно методам активной педагогики. Для привлечения воспитателей к работе музея, их просят составлять досье, отражая в нем реакции детей после посещения музея.

Посещаемость музея большая: вход и экскурсии бесплатные, однако транспортировка детей продолжает оставаться проблемой.

Расходы по созданию и содержанию музея взял на себя г. Марсель.

Музей планирует организовать курсы по художественному воспитанию для учителей, более активно сотрудничать с культурными организациями, улучшать свои методы (осуществлять эксперименты), создать картотеку произведений и библиотеку книг по искусству, которые будут предоставляться в распоряжение детей. Наконец, он желает стать центром по обмену информацией по вопросам музеев для детей.

MUSÉE DES ENFANTS, PALAIS DE LONG CHAMP, Marseille

44. План зала: 1. Мастерская художника. Натюрморты; 2. Марины. Пейзажи; 3. Сказка: Красная шапочка; 4. Акварель, гуашь, гравюры; 5. Портреты; 6. Витрина: инструменты художника и скульптора; 7. Скульптуры, игрушки, муляжи; 8. Скамейки для детей; 9. Подвижная скульптура Кальдера; 10. Ткацкое ремесло и текстильная промышленность; 11. Ознакомление с цветом.

45. Пояснительные тексты — экскурсовод детей; экспонаты расположены на уровне глаз детей.

46. Пояснение скульптур начинается с анализа игрушек Бойсена из полированного дерева (Копенгаген). Начинают с того, что



дети уже знают и затем переходят к новым областям.

47. Подвижная скульптура Кальдера — настоящий праздник. Пока она неподвижна дети ее называют: деревом с апельсинном, лимоном, яблоком, сливой; мужчиной с веслами; новогодней елкой с подарками; а потом, когда вращается; карусель; спутниками вокруг земли; бесполезной красивой машиной.

48. Подвижная скульптура позирует...

49. Отчет о посещении музея, женская государственная начальная школа, Марсель.

## ГОРОДСКОЙ МУЗЕЙ ЕСТЕСТВОЗНАНИЯ ДЖАКОМО ДОРИА, ГЕНУА

автор Е. Торгонезе

Музей естествознания города Генуи, принадлежащий муниципалитету, был основан 100 лет тому назад Джакомо Дориа и с 1912 года находится в здании, где также размещаются Итальянское общество энтомологии, Ассоциация «За природу» и Астрономическое общество «Урания». Музей располагает обширными коллекциями, прежде всего зоологическими, но также и минералогическими, палеонтологическими и ботаническими коллекциями (несколько гербариев). Многие экспонаты были привезены выдающимися итальянскими исследователями и естествоиспытателями (О. Боттего, Л. Феа и др.) из Африки, Южной Азии, Индонезии и Южной Америки.

В музее имеются богатые и разнообразные учебные коллекции. В 23 залах для посетителей выставлены животные, минералы и ископаемые, среди которых — большой скелет древнего слона. Большую ценность представляют коллекции птиц, бабочек из Южной Америки и Кипра, тропических ракушек и т. д. Достаточно богатая библиотека получает около 400 журналов и газет в обмен на издаваемые в течение многих лет публикации музея (*Annali* и *Dorigiana*).

В настоящее время музей занимается главным образом исследованиями как земной, так и морской фауны Лигурии; завершаются герпетологические, гистологические энтомологические и другие исследования. С другими учреждениями поддерживается тесное и постоянное сотрудничество (визиты исследователей, обмен материалами). Осуществлен ряд поездок в различные районы.

В настоящее время проводится работа по модернизации выставочных залов и устанавливаются витрины, более эстетичные и имеющие больший дидактический эффект. Каждую неделю для посетителей читаются лекции. Организуются также периодические вставки; одна из таких выставок, организованная в 1969 году, была посвящена истории музея; на этой выставке были представлены документы, фотоснимки, образцы и т. д. В связи со столетием основания музея в Генуе был проведен XV Конгресс Итальянского общества биографии.

MUSEO CIVICO DI STORIA NATURALE GIACOMO DORIA, GENOVA

59. Музей естествознания Генуи.

60. Схема, иллюстрирующая эволюцию лошади.

61. Часть новой большой витрины, служащей введением к отделу млекопитающих.

62. Вид новой экспозиции в зале китообразных.

## МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОБМЕН ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ ИСКУССТВ

автор Макканн Морлей

Идея создания галереи западного искусства на Востоке родилась в ходе обмена мнениями, имевшего место в Европейском совете в 1955 г. Пришли к выводу о том, что искусство, для которого не существует никаких языковых барьеров и воздействие которого является непосредственным, является средством, более эффективным чем самые лучшие книги, для понимания и оценки культур различных традиций.

Восточное искусство, в целом, хорошо представлено в музеях и частных коллекциях Запада. В Азии, напротив, западное искусство почти неизвестно и совершенно не представлено в музеях, за некоторым исключением.

В 1958 г. Юнеско согласилась взять на себя выполнение проекта, и на основе почти всеобщего согласия было решено создать галерею западного искусства в Национальном музее Индии в Дели.

Государства-члены Юнеско, их музеи и хранители с пониманием отнеслись к этому мероприятию, и, несмотря на многочисленные трудности, смогли направить в Дели в виде даров, либо предоставили в долгосрочное пользование

произведения искусства, представляющие их страны. Юнеско предоставила Национальному музею репродукции картин и диапозитивы своей программы образования в области западного искусства.

Один из сотрудников музея получил за границей активную подготовку по вопросам западного искусства, а некоторые сотрудники музея совершили учебные поездки для ознакомления с коллекциями и методами экспозиции и хранения коллекций в музеях западных стран.

Первым значительным событием, ознаменовавшим эту длительную подготовку галереи западного искусства, явилась одновременная организация двух выставок в Филадельфии и Дели, на которых на основе обмена экспонатами между музеями этих двух городов были представлены оригиналы характерных скульптур.

В самой Индии проект Юнеско был и продолжает оставаться стимулирующим фактором. Идея об обмене экспонатами находит свой отклик в деятельности музеев Индии. Отмечается стремление улучшить качество экспонируемых произведений, а также явный прогресс в методах и формах их показа.

NATIONAL MUSEUM, New Delhi

77. Скульптуры, переданные Музеем изобразительных искусств Филадельфии Национальному музею Дели (фон и пьедесталы имеют бледножелтую и белую окраску, коллекция располагается в стеклянной галерее, где размещаются последние приобретения музея). Слева направо: *Молящаяся Св. Маргарита*, цветной камень (Фландрия) (?) приблизительно 1480 г.; сцена казни в присутствии епископа и других старших служителей церкви, раскрашенный дуб, Франция, xv век; святой с книгой (Св. Иоанн ?), раскрашенный дуб, Южная Германия, xv век; *Мадонна и младенец*, цветной песчаник, Лотарингия (Франция), приблизительно 1330—1350 гг.

78. *Молящаяся Св. Маргарита*. Цветной камень, 84 × 20 см. Фландрия (?), приблизительно 1480 г.

79. Сцена казни в присутствии епископа и других старших служителей церкви. Раскрашенный дуб 45,5 × 47 см. Франция, xv век.

80. Святой с книгой (Св. Иоанн ?). Раскрашенный дуб, 81 × 28 см. Южная Германия, xv век.

81. *Мадонна и младенец*. Цветной песчаник, 70 × 31,5 см. Лотарингия (Франция), приблизительно 1330—1350 гг.

## AYALA ZACKS

Trustee, patron, lecturer, noted collector, tireless worker since moving to Canada in 1947 for museum and musical causes. Educated at the Sorbonne and the London School of Economics. Later student of art history at Colombia and the University of New York. Closely associated with the Art Gallery of Ontario, the Israel Museum in Jerusalem, and the Archaeological Museum of Hazor. One-time trainee at the Museum of Modern Art in New York, and member of the International Council of the latter. Active member ICOM Committee on Museums and Modern Art and for the ICOM Foundation.

Administrateur de musée, mécène, conférencier, collectionneur réputé, travailleur infatigable depuis qu'elle est allée s'installer au Canada en 1947 pour des raisons intéressantes les musées et la musique. A fait ses études à la Sorbonne et à la London School of Economics. A ensuite étudié l'histoire de l'art à Colombia et à l'Université de New York. Entretient des rapports étroits avec l'Art Gallery de l'Ontario, le Musée israélien de Jérusalem et le Musée archéologique de Hazor. Ancienne stagiaire au Museum of Modern Art de New York, et membre du Conseil international de ce musée. Membre actif du Comité de l'ICOM pour les musées et collections d'art moderne et de la Fondation de l'ICOM.

## DAVID S. ABBEY

Received his doctorate in experimental and social psychology from the University of Toronto in 1962. He is currently the co-ordinator of Research and Development Studies at the Ontario Institute for Studies in Education and Associate Professor in Education Theory. Since 1957 he has consulted with museum and art galleries in Canada and the United States on problems of audience profiles, exhibit evaluation and communications. His research work is focused on communication in education and the evaluation of innovations.

A obtenu son doctorat de psychologie expérimentale et sociale à l'Université de Toronto en 1962. Il est actuellement le coordonnateur des études de recherche et développement à l'Ontario Institute for Studies in Education et est professeur associé de théorie pédagogique. Depuis 1957, se tient en rapport avec des musées et des galeries d'art du Canada et des États-Unis pour l'étude des problèmes relatifs aux caractéristiques du public, à l'évaluation des objets exposés et à la communication. Ses recherches portent sur la communication dans l'enseignement et sur l'évaluation des innovations.

## THEODORE ALLEN HEINRICH

Professor of Art History at York University in Toronto and former Director of the Royal Ontario Museum. Previously held curatorial appointments at the Henry E. Huntington Library and Art Gallery in California and The Metropolitan Museum in New York. After the war he was Chief of The Monuments, Fine Arts and Archives Branch of United States Military Government in Germany. Born in Washington, educated in the United States and Germany. Degrees from the University of California and Cambridge, LL.D. from Waterloo. Author of books and numerous articles and catalogue introductions. Museum consultant. Active in ICOM since 1948.

Professeur d'histoire de l'art à la York University de Toronto et ancien directeur du Royal Ontario Museum. A d'abord été conservateur à la bibliothèque et galerie d'art Henry E. Huntington, en Californie, et au Metropolitan Museum de New York. Après la guerre, a occupé les fonctions de chef de la section des monuments, des beaux-arts et des archives du gouvernement militaire américain en Allemagne. Né à Washington, fit ses études aux États-Unis et en Allemagne, est diplômé de l'Université de Californie et de Cambridge et docteur en droit de Waterloo. Auteur de plusieurs livres et de nombreux articles et introductions de catalogues. Consultant en muséologie. Joue un rôle actif à l'ICOM depuis 1948.

## WILLIAM J. WITHROW C.D., M.A., M.Ed

Studied art and architecture, fine arts and education at the University of Toronto and was appointed Director of the Art Gallery of Ontario in 1961. He is past-president of the Canadian Art Museum Directors' Organization and is active in art and museum associations in Canada, the United States and internationally. Member of the Canadian National Committee for ICOM. Has conducted research and is particularly interested in art education for gifted adolescents and the training of school art teachers.

C.D., M.A., M. Ed., a étudié l'art et l'architecture, les beaux-arts et la pédagogie à l'Université de Toronto et a été nommé directeur de l'Art Gallery de l'Ontario en 1961. Ancien président de l'organisation des directeurs de musées d'art du Canada (Canadian Art Museum Directors' Organization), il joue un rôle actif dans les associations d'art et de muséologie du Canada et des États-Unis ainsi que sur le plan international. Membre du comité national canadien pour l'ICOM. A fait divers travaux de recherche et s'intéresse particulièrement aux questions d'enseignement de l'art aux adolescents doués et à la formation des professeurs d'art.

## DUNCAN F. CAMERON

National Director of the Canadian Conference of the Arts, President of Janus Museum Consultants Limited, Toronto, Canada, and Co-ordinator of the International Sub-committee (ICOM) on the Public and Modern Art.

The CCA is a national, non-governmental association of Canada's major organizations in all the arts and was founded in 1945. Janus is a firm of cultural resources development consultants established in 1962, and active internationally since 1965.

Has published widely and is best known for his concern with the social dynamics of the democratization of the arts.

Directeur national de la Conférence canadienne des arts (CCA), président de Janus Museum Consultants Limited, Toronto (Canada) et coordonnateur du Sous-comité international (ICOM) du public et de l'art moderne.

La CCA, fondée en 1945, est une association nationale non gouvernementale qui groupe les principales organisations canadiennes dans tous les domaines artistiques. Janus est une firme de consultants spécialisés dans la mise en valeur des ressources culturelles, qui a été créée en 1962 et exerce une activité internationale depuis 1965. Auteur de nombreuses publications. Connu surtout pour l'intérêt qu'il porte à la dynamique sociale de la démocratisation des arts.

## MARTA ARJONA PEREZ

Born at Havana (Cuba) in 1923. Graduate in drawing and sculpture of the Escuela Nacional de Bellas Artes; first prize sculpture in the "Concurso de Grado" of 1945. Participated in collective exhibitions in Cuba and other countries until 1950, when she began to devote herself to ceramics. In 1951 and 1952 used a fellowship from the Lyceum Femenino of Havana to study in the Paris workshop of Roger Plin, the ceramist and sculptor, also attending classes on the history of ceramics given in the Sevres factory by Adrien Lesur, the expert and restorer, under the auspices of the auspices of the Amis de Sevres. On her return to Cuba held own exhibition at the Lyceum, participated in various collective exhibitions and executed a number of murals. Was Director of the Galería de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, and in 1959 was appointed National Director for Plastic Arts, and later National Director of Museums and Monuments, of the National Cultural Council. She is President of the Cuban Council of ICOM.

Née à La Havane (Cuba) en 1923. Diplômée de dessin et de sculpture de l'École nationale des beaux-arts et premier prix de sculpture au concours de 1945. A participé à des expositions collectives à Cuba et à l'étranger jusqu'en 1950 où elle a commencé à se consacrer à la céramique. En 1951 et 1952, avec une bourse du

Lyceum féminin de La Havane, a étudié à Paris à l'atelier du céramiste et sculpteur Roger Plin et a suivi les cours d'histoire de la céramique que les Amis de Sèvres organisaient à la Manufacture de Sèvres sous la direction du spécialiste et restaurateur Adrien Lesur. A son retour à Cuba, a organisé une exposition de ses œuvres au Lyceum, a participé à diverses expositions collectives et a exécuté différentes œuvres murales. A dirigé la Galeria de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, a été nommée directrice nationale des arts plastiques en 1959 puis directrice nationale des musées et des monuments du Conseil national de la culture. Est présidente du Comité cubain de l'ICOM.

#### DANIÈLE GIRAUDY

Born in 1940. Studied at the École du Louvre, at the Institut d'Art (modern Art) and at the École des Beaux-Arts, Paris. Since 1966 she has been Curator of the Musée des Beaux-Arts at Marseille, where she is responsible for the educational service and assists the Head Curator, particularly with the organization of temporary exhibitions. Lecturer in the History of Contemporary Art at the Ecole d'Art et d'Architecture at Marseille-Luminy.

Née en 1940. Études à l'École du Louvre, à l'Institut d'art (art moderne) et à l'École des beaux-arts, Paris. Depuis 1966, conservateur au Musée des beaux-arts de Marseille où elle est responsable du service éducatif et où elle seconde le conservateur en chef, notamment pour l'organisation des expositions temporaires. Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'École d'art et d'architecture de Marseille-Luminy.

#### TRARASENEO ANATOLI ALEKSANDROVITCH

Born 1928 in the Soviet Union. He completed his studies in history and law at Moscow University and is at present principal scientific collaborator of the V. I. Lenin Central Museum

in Moscow. He is the author of numerous scientific papers on the history of the Communist Party in the Soviet Union and on the life of V.I. Lenin.

Né en Union soviétique en 1928. Il a terminé ses études d'histoire et de droit à l'Université de Moscou. Actuellement, il est principal collaborateur scientifique du Musée central V. I. Lénine à Moscou. Il est auteur de nombreuses études scientifiques sur l'histoire du Parti communiste de l'Union soviétique et sur la biographie de V. I. Lénine.

#### ENRICO TORTONESE

Born in Turin in 1911. Studies at Turin University, where he became assistant in the Zoological Institute and Museum and, later on, lecturer on zoology. During many years of museum work, has reorganized many important collections. Since 1955, Director of the Museum of Natural History in Genoa. His personal researches deal mainly with systematics and biogeography. Is interested in ichthyology, marine biology and echinoderms. Has published several books and many articles, both scientific and popular. Has always strongly emphasized the need of efficient Museums of Natural History, organized according to modern criteria and strictly connected also with problems of conservation and protection of nature. Therefore, considers a close connexion between museums an absolute need.

Né à Turin en 1911. Études à l'Université de Turin, où il est devenu assistant à l'Institut et au Musée de zoologie, puis chargé de cours de zoologie. Durant ses nombreuses années de travail muséologique, a réorganisé bon nombre d'importantes collections. Depuis 1955, directeur du Musée d'histoire naturelle de Gênes. Ses recherches personnelles portent principalement sur la systématique et la biogéographie. S'intéresse à l'ichtyologie, à la biologie marine, aux échinodermes. A publié plusieurs livres et de nombreux articles, tant scientifiques que de

vulgarisation. A toujours soutenu ardemment l'idée qu'il faut des musées d'histoire naturelle efficaces, organisés selon des principes modernes et parfaitement au courant des problèmes de la conservation et de la protection de la nature. Estime donc qu'un contrat étroit entre les musées est absolument nécessaire.

#### GRACE L. MCCANN MORLEY

B.A., M.A. University of California (Berkeley); Docteur, Université de Paris. Doctor, Honoris Causa, Mills College (California); California College of Arts and Crafts (Oakland, California); Smith College (Massachusetts); University of California (Los Angeles). Curator, Cincinnati Art Museum, 1930-33; Director, San Francisco Museum of Art, 1934-60; Counsellor, then Head, Museums Division, Unesco, on leave from San Francisco, 1946-49; Director, National Museum, New Delhi, 1960-66; Adviser on Museums in the Ministry of Education, Government of India, 1966-68; Expert in charge, ICOM Regional Agency in Asia, 1967—. Writer and lecturer contemporary art, Latin American civilizations, museum techniques.

B.A., Université de Californie (Berkeley); docteur de l'Université de Paris. Docteur *honoris causa* du Mills College (Calif.); California College of Arts and Crafts (Oakland, Calif.); Smith College (Massachusetts); Université de Californie (Los Angeles). Conservateur du Musée d'art de Cincinnati, 1930-1935; directrice du Musée d'art de San Francisco, 1934-1960; conseiller, puis chef de la Division des musées et des monuments historiques de l'Unesco (détachée du Musée de San Francisco), 1946-1949; directrice du Musée national de New Delhi, 1960-1966; conseiller en matière de musées au Ministère de l'éducation du gouvernement indien, 1966-1968; expert assurant la direction du Bureau régional de l'ICOM pour l'Asie, 1967. A publié des articles et fait des conférences sur l'art contemporain, les civilisations latino-américaines et les techniques muséologiques.

## PICTURE CREDITS / PHOTOGRAPHES

The illustrations to the article "Public Attitudes toward Modern Art" were furnished by the ICOM Committee for Museums of Modern Art / Les illustrations de l'article "Attitudes du public à l'égard de l'art moderne" ont été fournies par le Comité de l'Icom pour les musées d'art moderne.

Fig. 1-12, Novosti Press Agency, Moscow; 13-18, Museo Nacional de Cuba, Habana; 20-27, Atelier municipal de reprographie, Palais du Pharo, Marseille; 28-31, Museo Civico di storia naturale Giacomo Doria, Genoa; 32-36, National Museum, New Delhi; 37, Philadelphia Museum of Art (photograph by A. J. Wyatt, staff photographer).